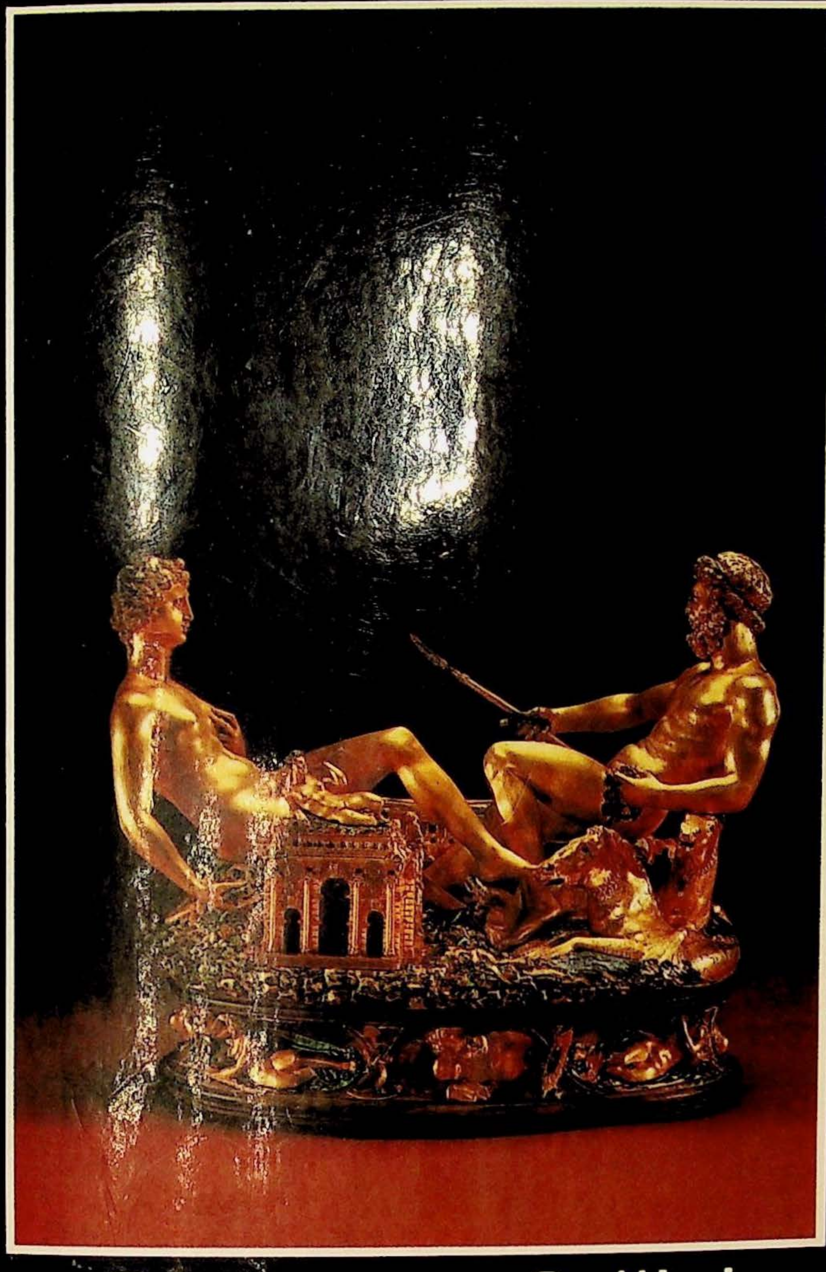


Benvenuto Cellini

Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura

Maqueta: RAG

Los Berrocales del Jarama
Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz
Madrid - España
Teléfs.: 656 56 11 - 656 49 11
I.S.B.N.: 84-7600-392-7
Depósito legal: M. 13.115-1989
Impreso en GREFL, S. A., Pol. II - La Fuensanta
Móstoles (Madrid)
Printed in Spain

Benvenuto Cellini

Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura

Prólogo
Fernando Checa Cremades

Traducción
Juan Calatrava Escobar



AKAL

Prólogo

El sentido de la técnica en la obra de Benvenuto Cellini

El caso de la fortuna crítica de un artista como Benvenuto Cellini es uno de los más curiosos en toda la historia del arte. Muy apreciado por sus contemporáneos, y ahí están las afirmaciones de Vasari o de Borghini para confirmarlo, su fama descendió rápidamente y no fue hasta finales del siglo pasado cuando pudimos observar los primeros signos en la recuperación de la misma. Aunque la primera edición de su famosa «Biografía» no se imprime hasta el siglo XVIII (1728), no puede decirse que, durante este siglo, y la primera mitad del siguiente existiera un verdadero interés por su arte. Resulta muy significativo que en una obra de la importancia del «Cicerone» de Jacob Burckhardt (1855) se interprete su actividad escultórica —de la que sólo se conoce el famoso Perseo—, como una derivación del naturalismo cuatrocentesco; Cellini era entonces un seguidor retardado de Donatello. El mismo autor indica la importancia de la «pose» heroica de la imagen y la energía en ella desplegada que hacen olvidar sus defectos, entre los que menciona «la desproporción entre el torso demasiado pequeño con respecto a las extremidades. Las estatuillas —concluye— de la base son, sin embargo, de un idealismo amanerado; y de igual forma el relieve...»

Sin embargo, hoy día, un artista como Cellini está considerado como una de las más altas expresiones del arte del Cinquecento italiano. ¿Cuál ha sido la razón de este cambio?

En nuestro siglo, además de la imagen popular, romántica y archiconocida de Benvenuto Cellini que nos ha llegado a través de su «Autobiografía» —uno de los mejores y más divertidos textos, con todo, para conocer la vida y costumbres de la sociedad italiana del siglo XVI y su relación con los artistas— se nos aparece ya el Cellini artista y no sólo el aventurero y viajero por las cortes de Europa, el famoso orfebre y no menos magnífico escultor. Las búsquedas eruditas nos han hecho conocer el solo relativamente amplio «corpus» artístico celliniano, a través de la fundamental y monumental monografía de Plon, los artículos de Calamandrei o la hasta el momento definitiva biografía de John Pope Henessy. A través de estos escritos aparece uno de los artistas más fascinantes de todo el siglo XVI.

También otros factores estéticos y de evolución del gusto han hecho volver al artista a su justa dimensión. Si el gusto estetizante, decadente, propio del «fin de siècle» no podía dejar de ver en él uno de sus más vivos precedentes —recordemos el carácter casi «art nouveau» que tienen las esculturas de la denigrada por Burckhardt base del «Perseo»— es, sobre todo, la consideración y nueva valoración del manierismo, momento artístico que se recupera en las primeras décadas de nuestro siglo donde podemos ver el inicio del definitivo aprecio que del artista se ha hecho en nuestros días. En la introducción que a la edición de la «Autobiografía» de 1925 le dedica Levi d'Ancona aparece el tema tratado de la manera más correcta: «Cellini —dice— para canalizarlo en una corriente definitiva, se debe observar de manera similar a Parmigianino, como un gran representante del manierismo»; de esta manera carecen de sentido las críticas que tratan de ver sus obras desde una perspectiva clásica y «es obvio que las presuntas faltas de correspondencia proporcionales» son realmente intencionadas con el fin de conseguir un efecto estético determinado.

Si hoy nos parece obvia la inserción de Cellini en la corriente manierista, como uno de sus más genuinos representantes, habría que dar un paso más para integrarlo en aquel mundo para el que el artista trabajó. Se trata obviamente de ese mundo cortesano, humus ideal para el surgimiento del artista, sobre todo del tipo encarnado por Cellini, en el que la sofisticación del manierismo es tan clara.

Benvenuto trabaja para la corte pontificia, para la Florencia de los Medici, el Fontainebleau de Francisco I y para las grandes familias italianas; sus obras fueron objeto de magníficos regalos para los grandes monarcas de su tiempo como Carlos V, Felipe II o el hermano del emperador Fernando de Austria. Nada más ilustrador al respecto que seguir las vicisitudes cinquecentescas de la más famosa de sus obras, el Salero de Francisco I. Encargado en Roma por el cardenal Hipólito d'Este, cuando el artista mostró su esbozo inicial al rey de Francia, éste le encargó su realización. Todavía en Francia, esta obra corrió peligro de ser fundida en tiempos de Carlos IX pero, afortunadamente salvada, fue regalada por el mismo rey a Fernando del Tirol con motivo de su boda con la hija de Maximiliano. Éste la destinó a su castillo de Ambras, en las cercanías de Innsbruck, donde tenía instalada su «Kunstkammer», y de allí pasó a las fabulosas colecciones de Rodolfo II de Praga, ya a principios del siglo XVII. De igual manera los pequeños bronces y las medallas, género este último muy cultivado por Cellini, constituyen dos puntos esenciales en este mundo del coleccionismo al que nos estamos refiriendo. Recordemos, a título de ejemplo, aquella carta en que Pietro Bembo escribe a un amigo, indicándole la impaciencia con la que desea volver a Roma y ver su colección de medallas y objetos preciosos: «Io non poso —dice— più oltre portare il desiderio che io di riveder le sue medaglie e qualche otre

cosa antica, che sono nel mio studio costì» mientras le describe varios de los objetos que allí atesora. Muchos de ellos son parangonables a las medallas y joyas realizadas por Cellini, verdaderos tesoros para la mente y gustos del siglo XVI.

Es pues el mundo de la corte cinquecentesca el lugar donde debe ser comprendido el manierismo celliniano. Aunque éste no es el sitio donde reflexionar en profundidad sobre todos los aspectos que ofrece el arte de corte del siglo XVI, sí que señalaremos que categorías como la sofisticación, el refinamiento, el esteticismo y el gusto por lo complicado entran a la perfección dentro de este mundo, y que ellas definen a la perfección el arte de Cellini. De igual manera, la mayor parte de las características estéticas del manierismo, sobre todo aquellas del gusto por lo dificultoso, por un arte que hacía de la variedad uno de sus principios, entran tanto en la escala de valores del manierismo como arte de corte, como en las propias realizaciones de Cellini. En realidad, se podrían aplicar perfectamente todos los puntos con que Vasari caracterizó la denominada «terza maniera», así como los, ya en nuestros días, utilizados por Shearmann para distinguir este período histórico tanto del clasicismo renacentista, como del arte barroco.

De igual forma, los usos que de la obra celliniana se hicieron a lo largo del siglo XVI, se integran a la perfección dentro del fenómeno del manierismo como arte de corte. Sus obras servían de regalo entre los poderosos de su tiempo. Ya hemos mencionado el caso del salero de Francisco I, pero a él podrían añadirse el de la pequeña encuadernación realizada, como regalo para el emperador Carlos V en su visita a Roma (obra hoy desaparecida), o, sobre todo, el del famoso «Crucifijo». Destinado por el artista para adornar su propia sepultura fue vendido en 1565 al Gran Duque de Toscana Cosme I de Medici y llevado al florentino Palazzo Pitti; éste lo tenía, al decir de Vasari, como cosa «carissima». Sin embargo, en 1576 Francisco I de Medici no dudó en hacer un espléndido regalo al rey de España,

de manera que en esta misma fecha entró a formar parte de las colecciones de Felipe II en El Escorial, donde este «mio bel Christo», en palabras de su autor, fue colocado, a causa de su desnudez, en el coro de la Basílica.

Si las obras de Cellini, como sucedía con los otros grandes artistas del siglo XVI, podían servir como lujosos regalos principescos, también valían como objeto de colección. Es sabido cómo una de las modas más extendidas a lo largo del siglo era esta del coleccionismo una de las más apreciadas. Una colección, ahora, no se entendía tanto como una galería de cuadros adornada con estatuas clásicas, como sucederá a partir del Barroco, como más bien un conjunto de objetos heteróclitos, que abarcaban desde el mundo de la naturaleza, hasta el de la mecánica, el de lo exótico, la antigüedad..., con una común característica: la pasión por lo raro, lo extravagante e incluso lo nunca visto.

Una de estas «Kunst- und Wunderkammer» —quizá la más famosa de ellas— era la de Fernando I del Tirol, precisamente el lugar donde estuvo el célebre salero celliniano. Pero no cabe duda que muchas de sus joyas, de sus vasos de plata y oro, encargados por Cosme de Medici o Eleanora de Toledo y hoy perdidos, o el ornamento para servir de base a un cuerno de unicornio —uno de los objetos más frecuentes en estas Wunderkammer— que realizó en 1532 para el papa Clemente VII, tenían como fin el adorno de estas fabulosas colecciones. Con respecto a esta última obra recordemos que el propio autor la describía así: «A corrispondenza di quel ditto corno... avevo preso parte della fazione della testa del cavallo e parte di quello del cervio, arrichita... di velli e altre galanterie». Aunque el objeto se halla perdido podemos hacernos perfecta idea del mismo viendo obras de este tipo en las que se reunía lo maravilloso, lo raro, las extrañas e insospechadas mezclas de los más extravagantes elementos, en orfebres contemporáneos como los italianos Buontalenti, Miseroni o de Trezzo o en centroeuropeos como Wenzel Jammitzer.

Si el manierismo como arte de corte insistía en los aspectos de adornos y refinamiento del mundo exterior, también había de servir para mostrar esa imagen de poder que el príncipe había de exhibir delante de sus súbditos; desde este punto de vista, también el arte de Cellini resultó perfecto.

De entre las escasas obras conservadas de nuestro autor, destaca el impresionante busto de Cosme I de Medici, hoy en el florentino Museo del Bargello. Realizado entre 1545 y 1548, difícilmente encontraremos un retrato de un gobernante del siglo XVI que exprese las ideas de poder y de imposición de una manera tan perfecta como el busto que comentamos; para ello habríamos de recurrir al prácticamente contemporáneo Carlos V y el Furor, realizado por Leone Leoni para el emperador Carlos V y conservado en el Museo del Prado, así como a la serie de bustos que este artista realizó para la corte imperial.

Ninguno de ellos supera, sin embargo, en fuerza y en intensidad a la obra de Cellini que recurre a un género que, como el del busto, es de indudable procedencia romana. Con ello, con la penetrante expresión del retrato —digna de los mejores momentos de Miguel Angel—, con la utilización de un material como el bronce, también dignificado por su utilización en la Antigüedad, y, sobre todo, por medio de la insistencia en el vestido, una armadura a la romana, se redondea esta imagen en la que la idea de imposición de un poder político habla por sí sola.

Pero la corte, ya lo hemos dicho, es también el lugar de refinamiento y de diversión. Los dos ambientes cortesanos con los que Cellini estuvo más relacionado, la Florencia medicea y la Francia de Francisco I, constituyen los paradigmas cinquecentescos de esta idea. En ellas, el decorado para la vida (trajes, fiestas, máscaras, ballets y joyas) alcanzó un esplendor sin igual. A través de la «Autobiografía» de Cellini conocemos su actividad como orfebre, realizador de gran cantidad de pequeñas joyas hoy perdidas en su mayoría, pero de las que nos podemos hacer una idea a través de dibujos, otras piezas contemporáneas o los retratos de los poderosos de aquel tiempo. Para no salirnos de los ambientes cultivados por Cellini, bástenos recordar la minuciosidad con que Bronzino nos pinta las joyas de los cortesanos florentinos o el gusto por estos mismos elementos que se nos aparece en tantas pinturas de la Escuela de Fontainebleau. Todo era digno de ser diseñado por el famoso autor, como aquella daga y maza que se menciona en un inventario, como realizado por Cellini en su segunda estadía francesa, o la medalla que en 1540 le encarga el duque Ercole d'Este con su busto realizado «in un tondo di pietra nera, grande quanto un taglieretto di tavola» o el sello cardenalicio que para Hipólito d'Este realizó ese mismo año y que, como nos recuerda en su «Tratado de la Orfebrería» representaba a San Ambrosio persiguiendo a los arrianos y a su lado la Historia de San Juan Bautista cuando predicaba en el desierto.

Aunque desde este punto de vista quizá ningún encargo tuviera la importancia de los hechos por el rey de Francia para decorar sus palacios. Nos referimos a la «Ninfa de Fontainebleau», bajorrelieve de bronce que fue instalado por Diana de Poitiers en el Palacio de Anet y las famosas doce estatuas candelabro con temas mitológicos que Cellini declara haber terminado, aunque no han sido conservadas en nuestros días. De igual forma la corte medicea también se vio favorecida con este tipo de estatuas, como las de «Apolo y Jacinto», seguramente como adorno para las fuentes de los jardines Boboli, y la que hoy es, junto al salero de Viena, su obra más famosa: el «Perseo», grupo broncíneo encargado en 1545 con destino a adornar la principal plaza de Florencia, la Piazza della Signoria, bajo la Loggia del Lanzi.

Con esta obra, Cosme I pretendía adornar esta parte de la ciudad y convertirla en lo que aún hoy día es: un museo de escultura al aire libre, en él junto a esculturas clásicas,

aparecen obras maestras de Donatello, Miguel Angel, Giambologna... y, naturalmente, Cellini.

Con el «Perseo», nuestro autor muestra a la perfección la doble faceta de su actividad, pues si en la figura superior —el Perseo propiamente dicho— realizó una magnífica y perfectamente trabajada escultura monumental de bulto redondo, en la base parece más bien mostrarnos esa cualidad de orfebre que le hizo famoso. Aquí se recrea en lo minucioso y en el detalle preciosista más que en los aspectos monumentales, aunque ambos aspectos sean inseparables de la obra celliniana. Ello es patente tanto en lo cuidado de la ejecución de cualquier detalle en la estatua, como, si volvemos a considerar el busto de Cosme, en las minucias preciosistas de su armadura. Aquí, como en el Perseo, lo monumental y lo detallista vienen unidos inseparablemente.

Es ésta una de las ideas clave para entender la obra de Cellini: su cualidad de escultor-orfebre, la aplicación de detalles preciosistas, que sólo un sutil engarzador de joyas puede hacer, a la escultura monumental encuentra su explicación si recurrimos a una de las mayores preocupaciones de nuestro artista: la *técnica.*

Se ha dicho que la técnica sirve de motivo de inspiración estética en Cellini, y si contemplamos sus obras y leemos sus escritos la idea se nos aparece muy clara. Para él, y como nos narra con todo detalle en su «Autobiografía» la realización del Perseo fue, antes que nada, un desafío técnico. Todo el complicado proceso de fundición se nos aparece en unas páginas llenas de pasión, casi como la realización de un esfuerzo heroico. Esta dialéctica, específicamente manierista, entre lo grande y lo pequeño que, como hemos dicho, invade toda la obra de Cellini, en ningún lugar se nos aparece mejor y más claramente que en la descripción de la técnica usada por el artista en la ejecución de ésta su mayor obra.

Por eso no nos ha de extrañar que, además de su «Autobiografía», no escrita directamente por él, sino dictada a un escribiente —Pope-Henessy ha llamado la atención sobre el hecho de que se trata de un libro «dictado»— entre los escritos de Cellini destaquen sus tratados acerca del arte de la orfebrería, que constituyen dos de las piezas más interesantes, si no las más, de las escritas sobre este arte durante todo el Renacimiento.

No es éste el lugar para referirnos en general a este género de tratados técnicos, que gozaban en Italia de precedentes muy prestigiosos. Desde los tiempos de Cenino Cenini a los de Ghiberti, ya en los umbrales de la nueva época, el tratado técnico había sido, como decimos, muy cultivado en Italia. Esta tratadísima técnica se relacionaba, naturalmente, con las dos artes plásticas consideradas mayores, es decir, pintura y escultura, aunque fundamentalmente con esta última. De escultura habían escrito Ghiberti, como ya hemos dicho, pero también escritores eminentemente teóricos como Leon Battista Alberti y Pomponius Gauricus; pero hay que reconocer que la definición teórica de la escultura carecía de la precisión de la de la pintura (gracias sobre todo a las ideas de Alberti y de Leonardo) y de la arquitectura, donde, además del escrito clásico de Vitruvio, se contaba con la ingente aportación de Alberti.

La escultura y no digamos la orfebrería, alcanzaron el grado de «parientes pobres» de las omnipotentes pintura y arquitectura y ello es debido, desde el punto de vista teórico, a las características especiales que alcanzó el famoso «Paragone», o comparación del valor de una de las artes con respecto a las otras. En este tema, destacan los escritos de Leonardo, que había considerado la pintura como madre y génesis de todas las demás artes.

Paola Barocchi ha señalado este hecho y ha destacado cómo la idea de «engaño» propia de la pintura, la de fascinación a través del ilusionismo que propagaban los teóricos de la pintura por medio de la idea de perspectiva, no pudo ser superada por los escultores. Éstos sólo supieron oponer el carácter de «sustancia», de «duración», de «difi-

cultad» o de «fatiga», propios de la escultura, como signo de su superioridad. Pero estas ideas, añadimos nosotros, si bien es cierto que difícilmente podían hacer salir a la escultura de un status de arte mecánica (pensemos en la de «fatiga»), servían (sobre todo las de «sustancia» y «duración»), a uno de los principales fines que la estatuaria como arte de corte debía servir: la de posibilitar el recuerdo eterno, o en todo caso más duradero, del héroe, del capitán o poderoso representado, con más facilidad que la pintura, de por sí más perecedera. Así lo recuerda en sus escritos Cellini, pero también aparece la idea en alguna carta de Leon Leoni al obispo de Arras con motivo de las esculturas que este artífice realizaba para el emperador Carlos V.

Lo mismo podríamos decir de la consideración del arte de la medalla, en el que Cellini alcanzó tantos éxitos, de manera que no es de extrañar que el tratadista Anton Francesco Doni, pueda escribir a Paolo Giovio y decirle cómo «le medaglie et altre cose antiche sempre sono state in pregio e disputate de' moderni per memoria del valor di quegl' uomini, onde cosí altrove meritamente sono avute care».

Por otra parte, y aquí nos encontramos otra vez con el fundamental papel que Cellini atribuye a la técnica, en sus escritos nos encontramos, además de una explícita llamada a los aspectos y consideraciones teóricas y de pensamiento, que opone varias veces a los artífices meramente practicones, con una valoración de la técnica que sólo podemos calificar de manierista. En efecto, una de las categorías estéticas más apreciadas por los teóricos y artistas del manierismo es esta de la dificultad, de lo complicado y difícil de realizar. Ello no es otra cosa que uno de los métodos más sutiles de la diferenciación y de la distinción, y en una época en la que el individualismo y el descollar sobre los demás era algo muy apreciado, no nos ha de extrañar que Cellini trate de destacar como artista, justificando su arte como una técnica dificultosa y no al alcance de todos. La dificultad celliniana no lo es sólo en las posturas y actitudes de sus figuras, muchas veces inverosímiles, sino también la de una complejidad técnica que no sólo se ha de alcanzar mediante la práctica, sino también a través del pensamiento y la idea. A ello obedecen los numerosos dibujos previos que nos han llegado de su mano, y que hoy nos sirven para tener noticias de muchas de sus obras perdidas.

Para comprender el sentido de los escritos de Cellini que presentamos hemos de contextualizarlos dentro de uno de los debates más fuertes que tuvieron lugar en la teoría artística del Cinquecento. Se trata de la discusión acerca del primado de las artes que había sido puesta sobre el tapete a partir del famoso y ya mencionado «Paragone» leonardesco. Sin entrar ahora en una especificación detallada de las opiniones del pintor diremos que para él era la pintura el arte que debía llevar la dirección teórica de todas las demás. Leonardo no encontraba mayor diferencia entre la pintura y la escultura, sino en que el escultor realiza sus obras con mayor fatiga del cuerpo, mientras que el pintor las lleva a cabo con mayor fatiga de la mente. Por otra parte, la luz y la sombra, así como la perspectiva, temas esenciales, como es sabido, en la pintura de Leonardo, resultan más difíciles de realizar en este arte que en la escultura pues, en definitiva, y como decimos, éste es el argumento central, «lo scultore ha la sua arte de maggior fatica corporale ch'l pittore, cioè più mecanica, e di minor fatica mentale, cioè che ha poco discorso rispetto alla pittura...».

Así estaban los términos de la discusión cuando Benedetto Varchi organizó en 1547 una encuesta sobre el tema de la primacía de las artes, auspiciado por la Academia Florentina: entre las respuestas más apreciadas por la crítica encontramos la de Benvenuto Cellini. Para él, el arte de la escultura es, naturalmente, el mayor de entre todas las artes del diseño, «perché una statua di scultura de'avere otto vedute, e conviene che lo siano tutta d'igual vontà». Era ésta una de las cualidades más apreciadas en obras suyas como el «Perseo», y lo mismo sucedía con obras como el

«Rapto de las Sabinas» de Giambologna, situado en la misma Piazza della Signoria florentina y en el mencionado «Carlos V y el Furor» de Leone Leoni. Recordemos que en una de las cartas del obispo de Arras se aprecia este valor como uno de los más preciados de la estatua de Carlos V, que constituía uno de los paradigmas de la plástica cinquecentesca. Era ésta, efectivamente, una de las ventajas de la escultura sobre la pintura pues, recordemos que, cuando Tiziano describe el conjunto de las que él llamaba «Poesie» (pinturas mitológicas) realizadas para el rey Felipe II, alaba en ellas que cada una de las pinturas muestre desnudos similares en posiciones distintas, y todas ellas, como las estatuas de Cellini, Leoni o Giambologna, de bastante complicación. Nos encontramos pues con uno de los «topoi» estéticos del manierismo, ahora utilizado como argumento teórico en favor de la escultura.

Lo mismo sucede con la segunda razón de Cellini en su carta a Varchi. Miguel Angel es el principal pintor de este tiempo, «perche tutto quello che fa di pittura lo cava degli studiatissime modegli fatti di scultura». Se trata aquí de la valoración que el manierismo florentino hacía del dibujo y la precisión volumétrica sobre el color, pues Cellini compara a Miguel Angel con «il virtuoso Bronzino», a los que opone los coloristas apodados peyorativamente como «fioralisis» y «engaña campesinos» con sus composiciones colorísticas. En efecto, la mayor precisión de la escultura, su menor sensualismo en suma, la hacen no apta para ser parangonada con esa idea intelectual que los manieristas, sobre todo los florentinos, predican para el arte.

Por fin, argumenta cómo es mejor utilizar maquetas y objetos tridimensionales antes que dibujos, como modelos de las obras definitivas, pues en realidad, «la pittura non è altro che o arbero, o uomo o altre cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è della scultura alle pittura è tanta quanto è dalla ombra è la cosa che fa l'ombra».

El tema, como decimos, es central en Cellini y a él dedicó otros escritos en alabanza igualmente de la escultura, así como un cierto número de sonetos que no podemos comentar ahora. En todos ellos se nos aparecen claras dos cuestiones; por un lado, cómo nuestro artista tomaba parte en las más importantes discusiones teóricas de su tiempo, desterrando para siempre la idea del orfebre meramente dedicado a su trabajo práctico, y, sobre todo, cómo las argumentaciones utilizadas, incluso la de la reivindicación de la *técnica como dificultad* entran de lleno en la teoría artística del manierismo.

Cellini era consciente de ello y lo muestra igualmente a través de sus obras. Si en el «Perseo» alababa fundamentalmente lo que hemos llamado dificultad de la técnica, en el Salero para Francisco I de Francia pretendía recoger uno de los tópicos más queridos por el arte manierista. En la descripción que de la obra hace en su autobiografía se refiere a ella como hecha en forma oval y con dos figuras que personifican el Mar y la Tierra, «a sedere l'uno e l'altro e s'intramettevano le gambe, si come entro certi rami di mare infra la terra, e la terra infra del detto mare»; animales marinos y terrestres y en la base las figuras, de indudable inspiración miguelangelesca, de la Noche, el Día, el Crepúsculo y la Aurora.

Si contemplamos ahora la denominada «Ninfa de Fontainebleau», nos encontramos con una figura en reposo en la que debajo de uno de sus brazos aparece un cántaro que arroja agua que se extiende en forma de río en la parte inferior de la composición. Perros, jabalíes y un ciervo, rodean la figura que adopta la conocida iconografía clásica de los dioses ríos.

Nos encontramos ante dos composiciones que son, sin duda alguna, una alegoría de la naturaleza. La Tierra y el Mar se unen en el Salero, mientras que la figura humana de la Ninfa se rodea de la Naturaleza: la oposición entre la imagen de lo natural y la de lo artificioso, realizada con la depuradísima técnica del orfebre, no puede ser mayor.

Como es sabido la oposición entre naturaleza y artificio está en la base de gran parte de la teoría estética del manierismo. La arquitectura de jardines, el uso del orden rústico en la arquitectura, teorizada sobre todo por Sebastiano Serlio y utilizado, por ejemplo, por Tiziano para cobijar la imagen de Diana y las Ninfas en su «Poesie» sobre el tema de «Diana y Acteon», encuentra su base en la oposición de estos dos conceptos.

Es en esta dicotomía donde debemos encontrar la base del arte de Cellini, así como el fundamento de sus posturas teóricas, que le hacen dar ese valor tan grande a la técnica. En la naturaleza encuentra su inspiración, por eso pretende alegorizarla en sus obras mayores; pero todo esto ha de realizarse conforme a una técnica muy depurada y, en suma, artificiosa. Pensamos que aquí se encuentra la razón última de la escritura de estos tratados que ahora se publican.

Fernando Checa

Apéndice I

Bibliografía esencial

CELLINI, B:, *The autobiography of Benvenuto Cellini; edited and abrigded by Charles Hope and Alessandro Nova; from the translation by John Addington Symonds*, Oxford, 1983.

CELLINI, B., *Vita; testo riveduto con introduzione e note di Paolo d'Ancona*, Milán, 1925.

CELLINI, B., *Due trattati, introduzione di Antonio Altomonte*, Modena, 1983 (Ed. de Florencia, 1568).

BARBAGLIA, S., *L'opera completa del Cellini; presentazione di Charles Avery; apparati critici e filologici di Susanna Barbaglia*, Milán, 1981.

CALAMANADREI, P., *Scritti e inediti celliniani*, Firenze, 1971.

CAMESASCA, E., *Tutta l' opera del Cellini a cura di...*, Milano, 1982.

Convegno sul tema Benvenuto Cellini artista e scrittore, Roma y Florencia, 1971, Roma, 1972.

FOCILLON, H., *Benvenuto Cellini*, París, 1912.

HEIKAMP, D., *Nuovi documenti celliniani, Rivista d'arte*, 1958.

HOPPELER, C., *Appunti sulla lingua della «vita» di Benvenuto Cellini*, Trento, 1921.

Museo Nazionale di Firenze, *Benvenuto Cellini, opere non esposte e documenti notarili, mostre, a cura di Dario Trento*, Florencia, 1984.

PLON, E., *Benvenuto Cellini, orfevre, medailleur, sculpteur; recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui le sont atribuées, par...*, París 1881.

POPE-HENNESY, JOHN WYNDAMHAM, *Cellini*, Nueva York, 1985.

SOMIGLI, G., *Notizie storiche sulla fusione del Perseo con alcuni documenti inediti di Benvenuto Cellini*, Milán, 1958.

Apéndice II

La fortuna literaria de Cellini

No tanto debido a sus obras que, como hemos dicho, se conservan en escasa cantidad, ni tampoco a sus tratados de tipo técnico, sino a causa de su famosa autobiografía, la fortuna de Cellini como personaje romántico y protagonista de novelas y obras teatrales ha sido enorme a lo largo de los siglos XIX y XX.

Todavía en nuestros días se publican obras, no de contenido literario en este caso pero con título expresivo: de Arnaldi I., *La vita violenta di Benvenuto Cellini,* Roma, 1986, o el estudio de Guido Bonino, *Lo scrittore, il potere, la maschera,* Padua, 1979; pero queremos llamar la atención hacia obras de específico contenido fantástico y literario.

Es bien sabido que su autobiografía fue traducida al alemán nada menos que por Goethe; H. Berlioz compuso su ópera en tres actos, *Benvenuto Cellini,* siendo ésta la versión de mayor calidad artística de las que vamos a mencionar. A título de curiosidad, y sin ánimo de ser exhaustivos, mencionaremos las siguientes obras:

BENINI, N., *La Nuda del Cellini, poema drammatico-burlesco in tre atti,* Milán, 1928.

CAPRIN, G., *Benvenuto Cellini, 4 episodi drammatici del rinascimento,* Milán, 1925.

Firebrand (Radio-drama, escenificado por Douglas Fairbanks,

Frank Morgan y Virginia Feld) con destino al Ejército Norteamericano, 1973.
MAYER, E. J., *The Firebrand; a comedy in the romantic spirit*, Nueva York, 1924.
MOUBREY, C., *King and artist, a romantic play in five acts*, Nueva York, 1897.
ORCUTT, W. D., *Dagger and jewels; the goergeus adventures of Benvenuto Cellini, a romantic novel*, Nueva York, 1931.
SPINATELLI, C. J., *The Florentine*, Nueva York, 1953.
CAMMEL, C. R., *Benvenuto Cellini in the forest of Fontainebleau (poema)*, Ginebra, 1931.

Tratado de la orfebrería

Introducción

La primera causa que me ha impelido a escribir ha sido el darme cuenta de cuánto deleita a los hombres oír algo nuevo; y la segunda, y quizás más importante, ha sido el hecho de que estando mi intelecto fuertemente molesto por algunas fastidiosas causas que en mi discurso, modestamente, daré a conocer, estoy seguro de que tal conocimiento moverá a los lectores a compasión y también a no pequeña vergüenza. Por razón de esta segunda causa se podrá, tal vez, concluir que un mal ha dado origen a un gran bien, porque si tales desgracias no me hubiesen ocurrido estoy absolutamente seguro de que jamás me habría puesto a escribir este utilísimo tratado; que es, en efecto, útil si se piensa que nadie se ha dedicado nunca a escribir sobre los bellísimos secretos y admirables procedimientos que se dan en el gran arte de la orfebrería y no estaba bien que sobre tales materias escribiesen ni filósofos ni otras clases de hombres que no fueran los de la propia profesión; quizás la causa de que nadie antes se haya sentido llamado a la realización de esta tarea resida en que tales hombres nunca han sido tan animosos para el buen decir como prestos para el buen hacer. Habiendo yo considerado un error semejante actitud y no queriendo caer yo mismo en ella, me he em-

peñado animosamente en una tan bella empresa. Tiene este bello arte de la orfebrería ocho procedimientos de trabajo y nunca se ha encontrado —o tan raramente que no ha quedado noticia de ello— algún hombre tan animoso como para querer ejercitarse en más de uno de ellos de tal manera que se pueda considerar que los haya aprendido bien; porque, al decir esto, no hago cuenta de ciertos hombres rutinarios que audazmente se han puesto a trabajar en los ocho modos y que muchas veces se han visto movidos por aquellos que no han podido o querido gastar lo necesario para hacerlo no ya bien sino ni siquiera casi bien; estos hombres son como ciertos tenderos que se encuentran en los castillos o en las cuestas de las ciudades y que hacen de panaderos, de tocineros, de especieros y de merceros y que, en suma, tienen un poco de cada cosa pero nada que sea bueno; por éso digo que son unos rutinarios. Pero, si queremos razonar sobre el mundo de realizar bien tales y tan grandes obras, debemos hablar de los hombres que tenemos conocimiento que hayan trabajado en este campo mejor que los demás. Hay que recordar ahora cómo comenzó este arte en la ciudad de Florencia, cuyos ciudadanos fueron los primeros que comenzaron a resucitar todas las artes que son hermanas carnales de ésta. La primera luz que comenzó a alumbrar y verdadera ayuda fue el magnífico primer Cosme de Medicis, bajo el que se revelaron el gran escultor Donatello y el gran arquitecto Pippo di ser Brunellesco, así como el admirable Lorenzo Ghiberti, que en aquel tiempo realizó las bellas puertas del templo antiguamente construido para Marte y que ahora sirve para nuestro San Juan Bautista.

Lorenzo Ghiberti fue un verdadero orfebre en el gentil estilo de su bello hacer y, sobre todo, en su infinita pulcritud y extrema diligencia. Este hombre puede ser considerado como un excelente orfebre que empleó todo su ingenio en el arte de fundir estas pequeñas obras. Y, si bien es verdad que en ocasiones realizó obras grandes, se aprecia

con claridad que su verdadera profesión era hacerlas pequeñas; por ello lo consideraremos un buen maestro de la orfebrería que atendió a este oficio y trabajó en él tan bien que ningún otro hombre lo ha igualado, como todavía hoy se puede ver.

Antonio, hijo de un pollero[1], como siempre fue llamado, fue orfebre y tan gran dibujante que todos los orfebres que se servían de sus bellísimos dibujos, tan excelentes que incluso muchos de los mejores escultores y pintores se servían de ellos y se hacían gran honor. Este hombre realizó pocas cosas, aparte de dibujar admirablemente, y siempre se aplicó a este gran dibujo.

Maso Finiguerra se dedicó solamente a la talla del niel; nunca tuvo parangón en su profesión y siempre trabajó sirviéndose de los dibujos de Antonio.

Amerigo trabajaba el esmalte y en este arte fue el más importante y excelente artista que haya habido nunca ni antes ni después. También este gran hombre se sirvió de los dibujos de Antonio del Pollaiolo.

Miguel Angel el orfebre, de Pinzidimonte fue un buen artista que trabajó muy universalmente y que engastaba joyas bastante bien. Trabajaba el niel, el esmalte y el cincel con buen dibujo y, aunque no forma parte de los más excelentes hombres, merece no obstante alabanzas. Este hombre fue el padre de Baccino, que fue hecho caballero de Santiago por el papa Clemente y se aproximó a la familia de los Bandinelli; y, dado que no tenía abolengo ni armas propias, tomó como tales el signo que llevaba como caballero. De él se hablará bastante en su momento.

Bastiano di Bernardetto Cennini fue orfebre y también trabajó muy universalmente. Sus ancestros y él confeccionaron durante muchos años los troqueles de las monedas de la ciudad de Florencia, hasta que fue hecho duque Alejandro de Medicis, sobrino del papa Clemente. Este Bastia-

[1] Antonio di Pollaiolo *(N. del T.)*.

no, en su juventud, trabajó muy bien la platería y el cincel y, ciertamente, fue un buen práctico[2]. Y, aunque más arriba he dicho que no quiero hablar de los hombres que se dedican a la mera práctica, es preciso diferenciar de ellos a aquellos que yo llamo buenos prácticos, porque éstos últimos son dignos de alabanza.

Piero, Giovanni y Romolo fueron hijos de uno que se llamaba *Goro Tavolaccino;* eran hermanos y orfebres. Trabajaron muy bien y con buen diseño y, entre las cosas que hacían con suma elegancia, había joyas, pendientes o anillos tan bien realizados que en su tiempo —en 1518— no tenían igual; igualmente, trabajaron bastante bien la talla, el bajorrelieve y el cincelado.

Stefano Salteregli fue orfebre y también un hombre de valía, casi similar a los que hemos mencionado que sobresalieron en su arte; murió joven.

Zanobi, hijo de *Meo del Lavacchio* —que así se llamaba su padre— fue también orfebre y mostró un muy bello estilo de trabajar, con buen diseño. Murió a la edad de veinte años, cuando apenas comenzaba a pincharle la barba.

En esta época, cuando yo también me contaba entre ellos, había muchos jóvenes que, por sus buenos principios, parecía que prometían mucho; a lo mejor parte de ellos se los llevó la muerte y, de los demás, unos no han seguido los esfuerzos con la disciplina necesaria y otros eran de por sí vagos, de tal modo que se quedaron estancados. Y yo me he sentido llamado para volver a hablar de esos hombres excelentes en una sola profesión que es, entre tantas otras bellísimas, la menos bella, aunque, con todo, posee belleza

[2] Cellini considera siempre superiores a los artistas que unen teoría y práctica, pero aún entre los meros «prácticos» ensalza a unos como buenos dominadores del oficio y critica a otros como rutinarios; a los primeros los suele denominar con el término «praticone» y a los segundos como «praticonacci», como hace en esta ocasión (*N. del T.*).

y es necesario trabajarla con grandísimo ingenio: se llama trabajar a la filigrana.

Piero di Nino fue orfebre y nunca trabajó sino a la filigrana; su arte muestra mucha belleza y encierra grandes dificultades. Este hombre trabajó en este tipo de obras mejor que ningún otro. Como en esta época la ciudad era muy rica, también lo era el campo, y, sobre todo, los campesinos de la llanura, que acostumbraban por entonces a hacer a sus mujeres ciertos cinturones de terciopelo con hebilla y puntal, de alrededor de media braza y con pequeñas barras. Los puntales y hebillas estaban trabajados a la filigrana con gran belleza y se hacían de plata de buenísima ley; cuando muestre el modo en que se hacen tales obras, estoy seguro de que parecerán cosa bellísima. Yo conocí a ese Piero di Nino cuando ya era un anciano de cerca de noventa años. Murió en parte de miedo a morir de hambre y en parte por lo que sucedió una noche. En cuanto a lo de morirse de hambre, se debía a que la ciudad había promulgado una nueva ley prohibiendo que ni los campesinos ni ningún otro llevasen en lo sucesivo cinturones, y este pobre hombre, que no sabía hacer otra cosa que trabajar de orfebre, siempre se andaba quejando y maldecía con todas sus fuerzas a quienes habían promulgado aquella ley. Vivía junto a un almacén de tejidos en el que trabajaba un joven desgarbado que era hijo de uno de los oficiales que habían hecho aquella ley y éste, oyendo que se maldecía a su padre, decía: «Piero, lanzáis tantas maldiciones que el diablo os llevará en carne y hueso». Y sucedió que un sábado este pobre hombre había trabajado hasta pasada la medianoche para terminar unos trabajos que iba a enviar a la región de Bolonia y al joven en cuestión se le ocurrió darle un susto para reírse. Imaginó que este pobre viejo se iría a casa, como efectivamente hizo; una vez que hubo cerrado la tienda tomó una pequeña luz, se puso un extremo de su manto sobre la cabeza y así emprendió el camino de su casa, que estaba en vía Mozza. Cuando llegó al Canto del Mercado

Viejo el joven, que lo esperaba, al verlo acercarse se puso en la cabeza unos paños con luz de azufre y otras diabluras tan espantosas que el pobre viejo, cuando vio al horrible monstruo que surgía inesperadamente ante él, quedó tan espantado que se desmayó; de modo que el joven, pareciéndole que había obrado mal, tomó al viejo y, lo mejor que pudo, lo condujo a su casa y lo entregó a alguno de sus nietos, entre ellos uno que se llamaba Meino, mensajero y más tarde jefe de la guardia de Arezzo. Basta decir que el miedo fue tal que en poco tiempo el anciano murió y se dijo que tal había sido la causa; y yo lo oí decir en varias ocasiones a Piero.

Antonio di Salvi fue también orfebre y florentino. Fue un buen práctico en las cosas de la platería y murió viejísimo.

Salvatore Pilli fue un hombre de similar valía y murió también a una edad muy avanzada; nunca tuvo taller propio sino que siempre trabajó en los talleres de otros.

Salvatore Guasconti trabajó muy universalmente, sobre todo en las obras de pequeño tamaño. Trabajó también el niel y el esmalte. Es digno de alabanza.

Sabed que han sido infinitos los florentinos, compatriotas nuestros, que se han dedicado animosamente a este arte de la orfebrería y que después se han desviado hacia la escultura, la arquitectura y otras admirables empresas.

Donatello, que fue el mayor escultor que nunca hubo, como explicaré en su momento, en su juventud trabajó como orfebre.

Pippo di ser Brunellesco, el primero que resucitó el bello estilo de la gran arquitectura, también trabajó largo tiempo como orfebre.

Lorenzo dalla Golpaia también trabajó como orfebre y siempre se sirvió de semejante arte. Este admirable hombre fue un monstruo de la naturaleza; hizo relojes y en esta profesión, tal y como lo incitaba su propia y recta inclinación, mostró tan bien los secretos del cielo y de las estrellas que parecía que hubiese habitado largo tiempo en los cielos. Su gran talento lo demostró entre otras obras, en un reloj que comenzó para el magnífico Lorenzo de Médicis y en el que se veían los siete planetas, hechos con la forma de las armas de los Médicis, que andaban y giraban exactamente tal y como lo hacen en el cielo. Todavía está en pie este reloj pero ya no muestra tales excelencias por haber sido descuidado.

Andrea del Verrocchio, escultor, ejerció de orfebre hasta su madurez. Fue el maestro del gran Leonardo da Vinci, que fue pintor, escultor, arquitecto, filósofo y músico. Este hombre fue un ángel encarnado y sobre él volveremos en su momento.

Desiderio trabajó igualmente como orfebre hasta que era ya un hombre; después se aplicó a la escultura y fue un gran maestro en este arte.

Aunque no menciono a todos nuestros compatriotas florentinos que ejercieron tal arte, es suficiente con que haya hablado de una buena parte de los que conquistaron la fama. Seguidamente hablaré de algunos de los forasteros y luego comenzaré a ocuparme del arte del niel.

Martino fue orfebre y era natural de más allá de las montañas, de las ciudades alemanas. Fue un hombre de gran talento, tanto por su diseño como por su estilo de talla. Y, dado que ya se había extendido por el mundo la fama de nuestro Maso Finiguerra, que tan admirablemente trabajaba el niel (como obra suya puede verse una figura de la Paz, con un Crucifijo con los dos ladrones y con muchos ornamentos de caballos y otras cosas, hecha según el dibujo del antes mencionado Antonio del Pollaiolo y tallada y nielada por Maso; es de plata y se encuentra en nuestro bello templo de San Juan de Florencia), este talentoso alemán llamado Martino se empleó virtuosamente y con gran disciplina en el mencionado arte del niel y realizó en él muchas obras. Y, puesto que él sabía muy bien que no podría alcanzar la belleza y talento de nuestro Maso Finiguerra,

quiso, como persona virtuosa que era, emplear el suyo en algo que fuese útil a los demás hombres y se puso a tallar en ciertas láminas de cobre, en las cuales comenzó a emplear el buril —que así se llama el instrumento de hierro con el que se talla—; de este modo grabó muchas bellas historias, muy bien compuestas y con buena observancia de las luces y las sombras; eran bellísimas, según su estilo alemán.

Alberto Durero[3] se ejercitó en este arte y grabó mucho más gentilmente que el mencionado Martino; tampoco él se limitó a grabar para hacer niel sino que se dedicó a estampar grabados y lo hizo tan bien que ninguno se le ha acercado posteriormente. Este hombre de talento era orfebre y, por su buen dibujo, además de por su grabado, se dedicó también a la pintura y lo hizo admirablemente bien; pero en materia de grabado nunca ha tenido igual. Antes también había hecho grabados *Andrea Mantegna*[4], gran pintor italiano, sin éxito, por lo que no hablo más de él; e igual hizo nuestro Antonio del Pollaiolo, pero, puesto que sus obras no fueron satisfactorias, no digo más cosas sobre ellos aunque Mantegna fue un excelente pintor y Pollaiolo un gran dibujante.

Antonio da Bologna y Marco da Ravenna fueron también orfebres. Antonio fue el primero que comenzó a grabar a imitación de Durero, pero observó también los dibujos del gran Rafael de Urbino y grabó muy bien, con admirable diseño, al buen y verdadero estilo italiano, observando la manera y el modo de los antiguos griegos, que supieron de ésto más que cualesquiera otros. Muchos otros tallaron también para luego grabar, pero no hablo de ellos porque no lograron aproximarse al gran Alberto Durero ni tampoco al italiano Antonio Bologna y, sobre todo, porque nos apartaríamos de nuestro propósito, que no es otro

[3] En el original aparece como «Alberto Duro» *(N. del T.)*.
[4] En el original, «Mantegni» *(N. del T.)*.

que razonar sobre el bello arte del niel y las bellas dificultades que en él se encuentran. Sabed que cuando yo comencé a aprender el arte de la orfebrería (en 1515, que así transcurren los años de mi vida), el arte de la talla del niel estaba por completo en desuso; pero, puesto que los ancianos que aún vivían no dejaban de hablar de la belleza de ese arte y de los buenos maestros que lo practicaron, y sobre todo de Finiguerra, y dado que yo estaba ansioso de aprender, me apliqué a conocerlo con gran afán y, con los bellos ejemplos de Finiguerra realicé ensayos bastante buenos. Puesto que, habiendo tallado ya alguna cosa, encontraba dificultades en la materia del niel, me puso a aprender cómo se hacía éste para poder trabajar mejor y facilitar la solución de las grandes dificultades que encontraba en el nielado; aprendí a hacerlo y me fue mucho más fácil semejante trabajo. El niel se hace del modo que seguidamente describo.

1. Sobre el arte del niel

Tómese una onza de plata finísima y dos onzas de buen cobre purificado, así como tres onzas del plomo más puro y limpio que se pueda conseguir. Tómese después un crisol de orfebre que sea capaz de fundir los tres metales. Coge primero la onza de plata y las dos onzas de cobre y ponlas en el crisol; pon éste al fuego, dándole aire con fuelles de orfebre y, cuando la plata y el cobre estén bien fundidos y mezclados, introduce el plomo y échalo dentro inmediatamente; coge un carboncillo con las tenazas y te servirá para mezclarlo todo muy bien. Dado que el plomo, por su propia naturaleza, siempre hace algo de espuma, quítala todo lo que puedas con el carbón, hasta que los tres metales estén bien incorporados y limpios. Tendrás después preparado un frasco de tierra tan grande como uno de tus puños cerrado y con una boca de un grosor tal que quepa un dedo.

Llénalo hasta la mitad con buen azufre triturado y, una vez que estén bien fundidos los materiales, viértelos calientes en el frasco y tápalo inmediatamente con un poco de tierra fresca manteniéndolo en la mano con un paño de lino, como un saco viejo; mientras que se enfría, mueve continuamente la mano hasta que esté frío; cuando ésto ocurra, rompe el frasco y verás que ha tomado un color negro por virtud del azufre. Ten en cuenta que el azufre debe ser el más negro que puedas encontrar y el frasco podrás obtenerlo de los que separan el oro de la plata. Tomarás después tu niel, que estará en grano (el mover la mano mientras que está caliente en el azufre es para que se mezcle lo más posible), lo pondrás de nuevo en un pequeño crisol y lo fundirás con fuego directo, poniéndole encima un poco de bórax. Lo volverás a fundir dos o tres veces y en cada una de ellas romperás tu niel mirando su grano hasta que lo veas muy bien apretado; cuando sea así, el niel estará bien.

Conviene que te enseñe ahora el modo de utilizarlo, que llamamos nielar lo mismo que antes hemos hablado de tallar o grabar, ya sea en plata o en oro, porque no se niela en ningún otro metal. Tómese el material que será tallado; para que el niel no presente pequeños agujeros y sea uniforme y bello, hay que hacerlo hervir en agua con una ceniza limpísima de encina, lo que se conoce en el arte por una «cenizada»[5]. Una vez que tu obra haya hervido por espacio de un cuarto de hora, introdúcela en una vasija o jofaina con agua muy fresca y limpia y frótala con un buen par de cepillos para que quede limpia de cualquier impureza. Deberás después colocarla sobre un instrumento de hierro de una longitud tal que puedas manejarlo al fuego, o sea, que debe tener alrededor de tres palmos, o algo más o algo menos, según la naturaleza de tu obra; pero cuida de que este hierro no sea ni demasiado grueso ni excesivamente delgado, sino que sea tal que, cuando pongas tu obra al fuego para nielar, el calor sea igual, porque si se calentase antes la obra o el hierro el resultado no sería bueno; por eso debes cuidar muy bien este aspecto. Toma después el niel y golpéalo sobre el yunque o el pórfido con una gubia o cañón de cobre para que no se rompa; debes cuidar de que quede machacado pero no triturado, y ello de modo muy uniforme y de modo que quede de un grosor como de grano de mijo o de panizo y no menos.

Pon este niel en unas vasijas o tazones de vidrio y lávalo muy bien con agua fresca para que quede limpio de polvo o de cualquier otra adherencia que hubiese cogido al machacarlo. Hecho ésto, coge una pequeña paleta de estaño o de cobre y extiéndelo sobre la obra que hayas cincelado en una capa de la altura del filo de un cuchillo de mesa. Lo frotarás después con un poco de bórax bien triturado, pero no excesivamente; pondrás después algunos pequeños trozos de madera y de carbón, que harás encender en la fábrica mediante el aire de tu fuelle; hecho ésto aproxima lentamente tu obra al fuego de leña y comienza a aplicarle calor hasta que veas que el niel comienza a fundirse. Pero ten en cuenta que, como el niel comienza a fundirse, no le debes aplicar tanto calor que tu obra se ponga al rojo, porque si se calienta demasiado pierde sus fuerzas naturales y se debilita de tal modo que, siendo el niel en su mayor parte de plomo, este plomo comienza a devorar tu obra, hecha de oro o plata, y, así serán vanos tus esfuerzos; ten, por ello, muy buen cuidado de esto, porque es casi tan importante como haber cincelado bien la obra.

Volvamos ahora un poco hacia atrás y después continuaremos hasta el final. Digo que cuando tengas tu obra sobre las llamas y veas que comienza a deshacerse el niel, deberás tener preparada una vara de hierro aplastada por su cabeza, que introducirás en el fuego. Cuando el niel comience a dar muestras de querer fundirse, toma inmediatamente este hierro caliente y frótalo sobre el niel porque, estando

[5] He traducido así, directamente, el original *cenerata (N. del T.)*.

ambos calientes, será como si fuese cera fundida; te cuidarás de extenderla muy bien para que llene perfectamente tu talla. Una vez que tu obra esté fría, comienza a limar el niel con una buena lima; cuando hayas limado una cierta cantidad (que no sea, sin embargo, tanta como para llegar a descubrir la talla, pero casi), pon la obra sobre las cenizas o sobre algunas brasas encendidas; cuando se caliente hasta el punto de que la mano no lo soporte, antes de que se caliente en exceso, tomarás un bruñidor de hierro o de acero templado y bruñirás tu niel con un poco de aceite, cargando la mano cuanto exija la obra y usando de tu discreción según las ocasiones. Este bruñido se hace solamente para eliminar ciertas esponjosidades que en ocasiones surgen en el niel; bruñendo como se ha dicho, quedan bien apretadas si se tiene paciencia y un poco de práctica. Toma después un rasero y termina de descubrir tu talla. Toma después trípoli y carbón molido y con una caña friega con agua tu obra hasta que quede uniforme y bella. No te asombres, discretísimo lector, si me he alargado demasiado: has de saber que no he dicho ni la mitad de las cosas importantes de este arte, que, verdaderamente, exige hombres que no cultiven otra cosa distinta de ésta. En mi juventud, entre los quince y los dieciocho años, trabajé mucho este arte del niel, siempre según mis propios dibujos, y mis obras eran muy alabadas.

2. El trabajo de filigrana[6]

Aunque yo no he hecho muchas obras de filigrana, sí he hecho alguna con el procedimiento más difícil y bello, y así lo explicaré. La filigrana es un arte muy bella y, cuando está bien hecha y bien entendida, es tan agradable a la vista como cualquiera de las otras artes que se utilizan en la

[6] En el original, *il lavorar di filo (N. del T.)*.

orfebrería. Los hombres que mejor la han trabajado han poseído grandes dotes para el dibujo de follajes y calados, porque todas las obras que se van a realizar hay que definirlas antes con el dibujo y, si bien es verdad que la mayoría de los que trabajan en este arte lo hacen sin dibujo, gracias a la facilidad que poseen, no es menos cierto que los que emplean el dibujo lo hacen mucho mejor que los otros. Te explicaré a continuación el procedimiento de este arte.

Con el trabajo de filigrana se pueden hacer muchas cosas de las que puede servirse el hombre. Comenzaremos por las primeras, las que se usan cotidianamente, y después hablaremos de algunas otras cosas de este arte que harán maravillarse a los hombres. El trabajo de la filigrana se usa la mayoría de las veces para hacer conteras y hebillas de cinturones, como dije antes, al principio de mi libro. También se suelen hacer crucecitas, pendientes, estuches, botones, algunas clases de almendritas, muchos tipos de escapularios y también pulseras y otras muchas infinitas obras.

Cuando quieras realizar alguna de estas obras es necesario que te hagas primeramente de una lámina de oro o plata de las características que quieres que tenga tu obra. Al mismo tiempo, deberás tener ya dispuesto tu bello diseño; después, sacarás la clase de hilo que te sea necesario, ya sea grueso, sutil o mediano, que son los grosores que se pueden encontrar, aunque se puede llegar hasta cuatro clases de grosores. Dispondrás en seguida, a continuación, lo que se conoce como grana; para hacerla, fundirás tu oro o plata y, cuando veas que está bien derretido, lo vaciarás en una vasija que esté llena de carbón molido; así se hace la grana de todas clases. También es necesario hacer una aleación que se conoce como soldadura de tercio porque se compone de dos onzas de plata y una de cobre; aunque muchos tienen por costumbre utilizar el latón, has de saber que es mejor y menos peligroso hacerlo con cobre. Debes después limar pulcramente esta mezcla; pondrás después, sobre tres

partes de ella, una parte de bórax muy bien triturado y colocarás esta mezcla en una vasija de las que usan los orfebres. Coge después adragante, que es una cierta goma que venden todos los boticarios, y ponlo en remojo en una escudilla o cualquier otra vasija que te venga bien. Cuando hayas hecho todas estas cosas, deberás tener preparados dos pares de tenacillas bien fuertes y también un cincel en forma de garra como el que usan los carpinteros pero cuyo mango debe ser de longitud y tamaño similares a los de los buriles, porque te ha de servir para cortar los hilos por un lado o por otro, según tu diseño y tu voluntad; debes tener también una lámina de cobre del tamaño de la palma de la mano, de buen grosor y muy bien aplanada. Cuando hayas vuelto el hilo según tu voluntad, lo pondrás sobre dicha lámina y, en cada ocasión, tomarás un pincel y lo untarás con el agua de adragante, haciendo los hilos grandes o pequeños según tu voluntad. Mientras que compones los follajes o cualesquiera otras disposiciones, lo mantendrás firme y sin moverse en el agua de adragante; cada vez que hayas terminado una parte, antes que el agua de adragante se seque, coge la vasija donde tienes las limaduras de la aleación que antes te dije y ponle la cantidad necesaria para soldar el follaje, pero no más, porque basta esto para que tu obra, después de soldada, quede más pulcra y bella, mientras que la excesiva soldadura la afecta[7]. Ten presente que cuando quieras soldar tu trabajo has de tener dispuesto un hornillo como el que se utiliza para esmaltar. Pero, como hay una gran diferencia entre el modo de hacer correr el esmalte y el de soldar los trabajos de filigrana, es preciso que el fuego de ese hornillo sea mucho menos fuerte. Lo

[7] Cellini utiliza el término *saldatura* unas veces como sinónimo de «aleación» y otras para indicar unión o adherencia; según las ocasiones lo traduzco por «aleación» o «soldadura», aunque es evidente que este último término tiene modernamente connotaciones bien distintas de lo que Cellini entiende por «soldar», es decir, unir íntimamente *(N. del T.)*.

colocarás después sobre una pequeña plancha de hierro de modo que quede suspendido por encima y poco a poco lo irás acercando al calor de tu hornillo hasta que el bórax esté en ebullición y haga los efectos propios de su naturaleza, porque el excesivo calor haría que se removieran los hilos que has tejido; por ello es necesario tener en este punto una gran discreción que no se puede enseñar mediante escritos, sino, en buena parte, con las palabras vivas y la experiencia; continuemos ahora con nuestra explicación. Debes tener en cuenta que, cuando te decidas a soldar, cuando tu aleación fluya tras haber puesto tu trabajo al fuego, se acostumbra a poner también unos pocos leños bien secos, sin olvidar un poco de aire del fuelle, según te exija la ocasión; también se puede ayudar el proceso con un poco de salvado fresco, que hace mucho bien cuando se utiliza en el momento adecuado; pero serán la práctica y la experiencia las que, juntamente, te enseñarán cuándo está bien cada cosa. Cuando tu trabajo esté soldado por primera vez, si es de plata lo harás hervir en tártaro de tonel con otro tanto de sal hasta que quede libre de bórax, lo cual ocurrirá al término de un cuarto de hora; al cabo de este tiempo quedará tu trabajo bien limpio y sin bórax. Pero si tu obra es de oro es preciso que la introduzcas en vinagre fuerte con un poco de sal hasta que quede recubierta, y la dejes así por espacio de un día y una noche. Podrás comenzar a calar después alguna roseta que hayas urdido en tu obra; yo he visto y he hecho algunos de estos calados y, cuando en un trabajo de filigrana están puestos con buen diseño y en un lugar adecuado, hacen que la obra resulte muy hermosa.

Por la belleza de este arte, no quiero dejar de hablar ahora de una admirable y rarísima obra que me fue mostrada en Francia, en la muy bella y rica ciudad de París (a la que los franceses acostumbran llamar en su lengua *Paris simpari,* que quiere decir «París sin igual»), cuando estaba yo al servicio del rey Francisco en 1545. Este dignísimo y maravilloso rey me mantenía en la mencionada ciudad de Pa-

rís y allí me había dado, generosamente, un castillo que se llamaba y se llama el Petit Nesle[8]; en él trabajé durante cuatro años y en su momento hablaré de las grandes obras que realicé para aquel dignísimo rey. Seguiré ahora mi explicación sobre el modo de trabajar a filigrana y, como he dicho, hablaré de una rarísima obra, como quizás no se haya hecho nunca ninguna otra, que vi en aquella ciudad. Un día de fiesta solemne que el rey se dirigía a vísperas en su santa capilla de París, me hizo saber que yo debía ir también porque me quería mostrar algunas bellas cosas. Después de las fiestas, Su Majestad me hizo llamar por mediación de su condestable, que representa a la propia persona del rey. Vino este señor a llamarme, me tomó de la mano y me condujo hasta el rey, el cual, con benignidad y gracia, comenzó a mostrarme algunas bellísimas piedras preciosas, pero no muchas, ni tampoco me preguntó demasiado acerca de ellas; después me mostró algunos camafeos antiguos de un tamaño mayor del de una palma de la mano grande y sobre ellos me preguntó muchas cosas, dándole yo mi opinión acerca de lo que me preguntaba. Me habían colocado en medio del rey, de su cuñado el rey de Navarra, de la reina de Navarra y de toda la flor de los grandes señores más próximos a la Corona; y, así, me mostró Su Majestad muy bellas y riquísimas cosas, sobre las cuales se platicó durante largo rato con gran placer del rey. Después de tan riquísimas obras, me enseñó una taza para beber, sin pie, de un tamaño regular; estaba trabajada a la filigrana, con bellísimos follajes y otros compartimentos con follajes muy bien dispuestos. Pero escuchadme bien ahora: entre los follajes y los compartimentos, estaba llena de esmaltes bellísimos de los más diversos colores; cuando se alzaba la taza, todos estos esmaltes se transparentaban de tal modo que parecía obra imposible de ser hecha, y eso mismo pensaba el rey, que me preguntó si yo podía saber de qué modo se había realizado, tanto más cuanto que yo la había alabado grandemente. Ante esta pregunta yo respondí: «Sacra Majestad, os diré exactamente de qué modo se ha hecho de manera que Vos mismo, que sois hombre de tan raro ingenio, sabréis de este procedimiento tanto como el propio maestro que hizo la obra; pero ya no puedo enseñaros con tanta brevedad el bello diseño que hay en ella». Ante mis palabras, se apretujó todo aquel grupo de grandes nobles que se encontraban allí con Su Majestad y el rey dijo que lo que le maravillaba era el modo en que había sido hecha y que tan fácilmente había prometido yo enseñarle. Dije entonces: «Cuando se quiera hacer una obra semejante, hay que hacer una taza con una fina lámina de hierro que sea un filo de cuchillo más gruesa que la taza que se quiere hacer; hay que coger después esa taza de hierro y, en su interior, aplicarle con un pincel un lodo de tierra sutil; este lodo debe estar hecho de tierra, tundidura y trípoli muy bien machacado; se sacará después el hilo de oro, del mismo grosor que el inteligente maestro quiera dar a su taza, aunque será bueno que este hilo sea un poco grueso de modo que, cuando los aplastes sobre tu pulidísimo yunque, coja rápidamente su anchura, de manera que, una vez aplastado, sea de la anchura de una cinta equivalente a dos filos de cuchillo y del grosor de una hoja de papel a mano. Hay que tener buen cuidado de que quede aplastado todo por igual y de hacerlo calentar después muy bien para que sea más fácil darle la vuelta con las tenazas. Teniendo delante el bello diseño, se comenzará después a componer dentro de la taza de hierro, con el hilo de oro aplastado, los primeros órdenes de compartimentos, pegándolos con agua de adragante sobre el lado que antes dije; una vez que el artista tenga listos estos primeros compartimentos y perfiles, debe comenzar a hacer los follajes, disponiéndolos ordenadamente según muestre el bello diseño y pegándolos hoja por hoja, uno a uno, en el modo indicado. Una vez

[8] Cellini, con su habitual descuido por la correcta transcripción de los nombres propios extranjeros, lo llama «Petitte Nelles» *(N. del T.)*.

que toda la obra esté así dispuesta hay que tener preparados esmaltes de todos los colores muy bien molidos y lavados. Es cierto que la obra se podría soldar del modo que ya he explicado que se sueldan los trabajos de filigrana, antes de poner los esmaltes; pero en realidad se puede hacer de uno u otro modo (es decir, soldándola o sin soldarla). Hechas todas estas primeras diligencias, se coge el esmalte y se llena la obra con diversos colores; se pone después en el horno y se hace fluir el esmalte; la primera es necesario aplicarle poco fuego y llenar de nuevo el esmalte hasta que fluya, dando después un fuego algo mayor y examinando la obra para ver si es necesario volver a cargarla de esmalte en algún punto; hecho ésto le aplicarás un fuego tan fuerte como permita el arte y puedan soportar los esmaltes. Se sacará después de la taza de hierro, cosa que será fácil gracias al primer lodo que se aplicó, que habrá impedido que los esmaltes se peguen. Se cogen después ciertas piedras llamadas arenarias y con ellas y agua fresca se comienza a aplanar y unificar hasta llegar al grosor que parezca adecuado. Con estas arenarias se termina la obra hasta que quede toda ella igual. Después se pule con otras piedras muy adecuadas y la última operación se hace con el trípoli y con una caña, lo mismo que se ha dicho a propósito del niel, hasta que quede limpísima y bella.» Cuando el admirable rey Francisco oyó todo esto dijo que era forzoso que todos los hombres que saben enseñar bien sepan igualmente trabajar bien y que yo había hablado con tanto acierto del procedimiento con que se había realizado aquella obra que parecía imposible de hacer que, gracias a mis palabras, le habría bastado con verla para hacerla él mismo, y me otorgó tanta benevolencia como imaginarse pueda.

3. Sobre el arte del esmalte

Comenzaremos ahora a hablar del bellísimo arte de trabajar los esmaltes; recordaremos a los hombres de valía

que mejor los hayan hecho y, gracias a la experiencia de sus esfuerzos, mostraremos cómo se trata de un arte bello y difícil y la diferencia que hay entre el modo en que se hace bien y aquel otro en que se hace menos bien. Como decía al principio de mi libro, en Florencia se trabaja muy bien este arte y creo que en todos los países donde se ha trabajado (como en Francia y en Flandes, donde se hace muy bien) el modo verdadero y el más bello lo han aprendido de los florentinos, Y, dándose cuenta de que el verdadero modo de trabajar el esmalte era tan profundo que ellos no podrían alcanzarlo, se pusieron a buscar otro procedimiento que requiriese menos esfuerzo y trabajaron en ello con tanta obstinación que lograron la fama de esmaltar bien. Y es cierto que, cuando el hombre se ejercita suficientemente, tanta práctica le da seguridad en el arte y, por virtud de ésta, se llega también a la teoría de las bellas artes, como han hecho, en gran medida, los artistas de más allá de Los Alpes[9].

El verdadero y bello procedimiento al que he hecho mención es el siguiente. Se hace una lámina de oro o de plata que sea de un cierto grosor y realizada en la forma que vaya a tener tu obra. Se cubre después con un estuco que se hace de pez griega y de ladrillo muy sutilmente triturado, así como un poco de cera según la estación en que te encuentres (si es invierno se pone más cera y si es verano menos). El estuco se pega sobre una varilla grande o pequeña, según sea el tamaño de tu obra; después se coge la lámina y se calienta; una vez caliente se recubre con la pez y, seguidamente, se marca con los cepillos un perfil de menos del filo de un cuchillo. Hecho ésto, rebaja la lámina con un buril cuadrado hasta que quede del grosor del esmalte; esto debe hacerse con gran cuidado. Dibuja después en la lámi-

[9] Cellini utiliza el término *oltramontani,* cuya traducción directa «ultramontanos» no he utilizado porque sus connotaciones actuales son, como es evidente, muy distintas *(N. del T.).*

na todo lo que quieras cincelar, figura, animal o historia de varias figuras, y talla con el buril y los cinceles con toda la pulcritud que puedas. Debe hacerse un bajorrelieve del grosor de dos hojas de papel ordinario y tallarlo con instrumentos sutiles, sobre todo en sus perfiles; y, si se trata de figuras vestidas con paños, debes saber que los paños sutiles se muestran con suficientes pliegues. Es importante que tu trabajo abunde en entalladuras, pliegues o florecillas, que se hacen sobre los paños gruesos, como aparentando damasco; ésto se hace con la finalidad de que, terminado tu esmalte, no salte ni se despegue; cuanto más limpiamente hagas la talla, tanto más bella será tu obra. Pero ten en cuenta que no debes dañar tu obra con los cinceles y el martillo pensando hacerla más bella, porque de hacerlo así los esmaltes o no se pegan o afean lo esmaltado y porque al tallar es necesario frotar la talla con un poco de carbón dulce, de sauce o de avellano, y pasarle un poco de saliva o de agua con el dedo (ésto se hace para poder percibir mejor lo que el artista talla, porque el brillo que dejan los ferretes no te permitiría ver bien tu obra). Puesto que la obra queda algo grasienta y sucia es necesario que, una vez terminada, la hiervas en una cenizada en el mismo modo que se ha explicado al hablar del niel. Deberás después esmaltar tu obra de oro (porque quiero hablar del oro antes que del esmalte en plata, aunque para el oro como para la plata debes guardar la misma pulcritud y casi el mismo orden, ya que sólo existe alguna diferencia en el modo de esmaltar y en el momento de los esmaltes, porque el esmalte rojo transparente no se puede utilizar para esmaltar en plata debido a que la plata no lo adhiere; si quisiéramos explicar la causa de ésto nuestro discurso se haría demasiado largo y no serviría de nada y, por ello, hablaremos sólo de las cosas que más se ciñan a nuestro propósito). Tampoco quiero hablar de la manera en que se hacen los esmaltes, porque se trata de un arte muy importante en el que ya trabajaban los antiguos y que ha sido hallado por

hombres sofísticos; por lo que de cierto podemos deducir, los antiguos no conocían esa especie de esmalte rojo transparente que se dice que fue hallado por un alquimista que era orfebre; cuentan que este alquimista había compuesto una cierta mezcla tratando de fabricar oro y que, cuando finalizó su operación, quedó en el crisol, además del metal, una escoria de un vidrio rojo bellísimo; este orfebre experimentó con él, acompañándolo de otros esmaltes y, con grandísimas dificultades y empleando en ello mucho tiempo, encontró por fin el procedimiento. Este esmalte es el más bello de todos y, en el lenguaje de los orfebres, se denomina esmalte rojo, mientras que en Francia lo llaman *rogia chlero,* de modo que este nombre suyo es un vocablo francés que quiere decir «rojo claro», es decir, transparente. Tenemos además otra clase de esmalte rojo que no es transparente y no tiene bello color; éste se utiliza sobre plata, porque aquel otro no se puede usar y, aunque se han hecho muchas experiencias, no tengo pruebas como para poder hablar sobre ello. El primer esmalte de que hablé, por haber surgido de muchas mezclas con minerales tratando de fabricar oro, se acomoda muy bien a éste. Volvamos ahora al procedimiento para esmaltar.

El procedimiento para esmaltar es similar al que se utiliza para pintar, porque los esmaltes se hacen de todos los colores que conoce el hombre. Cuando vayas a esmaltar debes disponer primeramente todos tus esmaltes en orden y bien molidos; en el arte se acostumbra a decir «esmalte sutil y niel grueso», y así debe hacerse. Debe molerse el esmalte en una cubeta redonda de buen acero templado y de un palmo de tamaño; en ella pondrás el esmalte que vas a moler con un agua muy clara, y utilizarás un martillo de acero hecho ex profeso y de un tamaño razonable. Ha habido quien ha triturado los esmaltes sobre piedras de pórfido o serpentina, que son durísimas, y en seco, pero es mucho mejor hacerlo en la cubeta porque quedan mucho más limpios; podría explicar las causas pero, puesto que perse-

guimos la brevedad y huimos de las dificultades y las confusiones inútiles, baste con decir que tales cubetas se fabrican en Milán. De esta ciudad y de su entorno han salido muchos hombres sobresalientes en esta profesión y yo conocí a uno de los mejores, que tenía por sobrenombre maestro Caradosso y no quería ser llamado de ninguna otra manera. Este sobrenombre se lo puso un español por desprecio porque, habiéndose demorado el maestro en una obra que había prometido terminar en un determinado tiempo, se indignó el español y quiso hacerle algún desplante; ante la cólera de éste, Caradosso se excusaba lo mejor que podía, con su tono de voz y su desgarbada lengua milanesa, de tal modo que causó hilaridad al gentilhombre español que, mirándolo con ademán altanero, le dijo: «Tenéis *cara d'osso*», que equivale a decir «cara de culo». Y esta palabra le gustó tanto al mencionado Caradosso que ya no quería responder por otro nombre; cuando después se enteró de lo que quería decir, de buena gana se hubiera querido quitar de encima este apodo, pero ya no pudo ser. Lo conocí cuando estaba ya próximo a los ochenta años, en Roma, y nunca se le conoció por otro nombre sino Caradosso. Este hombre poseía un gran talento para el arte de la orfebrería y, sobre todo, del esmalte, y hablaremos de él en su momento.

Continuaremos ahora con el procedimiento del bello arte del esmalte. Como dije más arriba, lo mejor es moler los esmaltes en la cubeta con agua y, una vez que estén muy sutilmente molidos, he aprendido por propia experiencia que lo más conveniente es colar el agua en la que se han molido; inmediatamente se deben introducir en agua fuerte en una vasija de vidrio hasta que queden recubiertos, y así se deben dejar por espacio de un octavo de hora. Hecho ésto, hay que lavar muy bien los esmaltes en una pequeña ampolla de vidrio con mucha agua clara para que no quede ninguna adherencia. Has de saber que el agua fuerte los limpia de cualquier suciedad y el agua fresca de la tierra.

Una vez que hayan sido lavados de este modo, debe colocarse cada uno de ellos en su vasija de vidrio o de tierra vidriada, pero hay que tener buen cuidado de que el agua no se seque y poner agua nueva ya que, si ésto ocurriera, se estropearían. Escúchame bien ahora: si quieres que tus esmaltes sean bellos es preciso tomar un trozo de papel limpísimo; quienes tienen dientes acostumbran a mascarlo, cosa que no podría hacer yo que no tengo dientes; pero, quien no quiera mascarlo mójelo y bátalo después con un martillito de hierro o, mejor aún, de madera; hecho ésto, lávese bien el papel y apriétese para que salga el agua, porque habrás de servirte de él como si de una esponja se tratase, poniéndola en cada ocasión sobre los esmaltes que utilizarás en tu trabajo, porque cuanto más secos se mantengan éstos tanto más bella quedará tu obra. No quiero dejar de hacerte otra importante consideración que influirá en gran medida en que tu obra quede bien o mal esmaltada y que es preciso cumplir antes de que te dispongas a esmaltar tu trabajo.

Toma una lámina de oro o plata, según sea el material que has cincelado para esmaltar; ante ella (hagámonos idea de que es de oro) deberás colocar todas las clases de esmaltes que te propones utilizar y sobre la lámina harás, con un pequeño buril, tantas cavidades como esmaltes; machácalos todos un poco sólo para hacer la prueba que exige el arte; al hacer esta prueba sabrás cuáles se propagan con más o menos facilidad, ya que es necesario que todos se extiendan por igual, ya que, si uno lo hiciera muy rápido y otro muy lentamente, se causarían un daño mutuo tan grande que no resultaría de ello nada bueno.

Ahora, una vez que hayas hecho todas estas cosas, te dispondrás a esmaltar y extenderás tus limpios y pulcros esmaltes sobre la talla de bajorrelieve como si tuvieras que pintar, teniendo tus esmaltes siempre bien cubiertos y sacando cada vez de tus vasijas la cantidad que precises emplear al principio. En el arte es costumbre servirse de un

instrumento que se llama paleta; éste se hace con una delgada lámina de cobre que se talla imitando los dedos de una mano, con un grosor no mayor de un dedo y en número de cinco o seis. Después se hace un plomo en forma de pera, y lo que sería el rabo de la pera se hace de hierro; en todos los dedos de cobre se abre un agujero y se atraviesan todos, uno sobre otro, en el rabo de la pera. De estas pequeñas paletas que son como los dedos se abren tantas como tú quieras emplear, poniendo en ellas tus esmaltes poco a poco, según tu discreción; esta discreción no se puede enseñar, desde luego, con palabras, pero se aprende en parte con las palabras y en parte con la experiencia.

Como he dicho más arriba, este modo de esmaltar es similar a la pintura, aunque los dos tipos de pintura se licuan, uno con óleo y otro con agua, mientras que el esmalte se licua con el fuego. Toma ahora tus esmaltes con una pequeña paleta de cobre y extiéndelos poco a poco, sutilísimamente, sobre tu bajorrelieve, utilizando toda la variedad de colores, es decir, verde, rojo, morado, castaño, azul, grisáceo y capa de fraile (que así se llama un esmalte); no incluyo al amarillo, al blanco o al turquesa porque son colores que no se utilizan en el esmalte sobre oro. Pero me había olvidado de un esmalte que se llama agua marina, de color bellísimo, y que se utiliza tanto en oro como en plata. Una vez que tengas dispuestos los esmaltes de todos los colores ordenadamente, como se ha dicho, hay que advertir que la primera capa de esmalte debe ser sutil y aplicarse con gran diligencia, dando los colores de modo muy neto, como si uno estuviese miniando. Hecho ésto, debes tener dispuesto un hornillo encendido con carbón dulce; más abajo hablaré de estos hornillos y explicaré cuál es el mejor de ellos. El hornillo debe tener el fuego que exija la calidad de tu obra. Una vez que esté el fuego listo, deberás colocar tu obra de oro sobre una lámina de hierro tan grande como ella y que se pueda coger con las tenazas. Cógela, pues, con las tenazas y acércala a la boca del horno para que vaya tomando calor; después, cuando la veas bien caliente, introdúcela poco a poco en el horno, teniendo buen cuidado de, cuando el esmalte comience a moverse, no dejarlo cocer sino sacarlo inmediatamente fuera del horno, pero procurando que no se enfríe de una vez sino poco a poco. Cuando esté bien frío, darás la segunda capa de esmalte con la misma diligencia que la primera y lo volverás a meter en el horno del modo indicado, dándole algo más de fuego y sacándolo después como se ha dicho. Si tienes necesidad de cargar de esmalte tu obra en algún extremo, como puede ocurrir en el arte, el cómo hacerlo te lo enseñarán tu propia discreción y diligencia. Después deberás hacer un fuego fresco, es decir, renovando el carbón de tu horno y, cuando esté listo, mete dentro tu obra aplicándole un fuego tan fuerte como exige el esmalte y el oro. Sácalo luego del horno; previamente tendrás dispuesto un ayudante con un fuelle en la mano para que, en seguida que salga la obra del horno, comience a darle aire con suma rapidez para que se enfríe. Esto se hace en esta clase de esmalte por encontrarse entre ellos el esmalte rojo del que hemos hablado más arriba y cuya naturaleza, con el último fuego, es tal que no sólo tiende a propagarse como los otros sino que además pasa de rojo a amarillo, a un amarillo que no se distingue del oro; y este efecto se llama en el arte «abrirse». Cuando la obra esté fría, cógela con las tenazas y vuelve a introducirla en el horno, que debe tener un fuego muy débil, al contrario que el segundo; cuando lo tengas en el fuego, verás cómo poco a poco retorna el color rojo, pero hay que estar muy pendiente para, cuando haya tomado este bello color que se desea, sacarlo fuera inmediatamente y enfriarlo con el fuelle, porque el exceso de fuego le daría un color tan fuerte que se convertiría casi en negro. Ahora, habiendo realizado todas estas operaciones a tu satisfacción, coge las arenarias, es decir, aquellas piedras de las que te hablé a propósito de la taza hecha a filigrana del rey Francisco, y con ellas rebaja lo que creas necesario para tu obra, o sea,

para tu bajorrelieve, de modo que éste se vislumbre a tu satisfacción y muestre ese bello aspecto que tú deseas. Después, lo terminarás de pulir con el trípoli, como ya te enseñé al hablar de la mencionada taza; este modo de esmaltar se denomina pulir a mano y es el más seguro y el más bello. El otro modo en que se pule es el siguiente: habiendo descubierto tu esmalte con las piedras areniscas y habiéndolo lavado bien con agua fresca hasta que quede limpio de cualquier adherencia, vuelve a ponerlo sobre la lámina de hierro e introdúcelo en el horno con fuego fresco, pero poco a poco para que no se caliente de una vez. Cuando esté bien caliente déjalo en el horno hasta que veas que los esmaltes se propagan y están ya pulidísimos; este procedimiento es mucho más rápido que el otro. Pero, dado que todos los esmaltes tienden por naturaleza a contraerse, no quedará tu obra tan uniforme como si la pules a mano, observando los mismos métodos que se han explicado cuando se trata de esmalte rojo o *rogia chlero*. Pero ten en cuenta que si no trabajas con este rojo (y ya te he dicho que sobre la plata no se utiliza) pondrás tus esmaltes en el horno de la misma manera pero, al sacarlos, harás exactamente lo contrario, es decir, los sacarás del horno poco a poco hasta que se enfríen por sí mismos y no violentamente como se hace cuando se encuentra entre ellos el esmalte rojo. También se acostumbra a esmaltar muchas obras, como partes de pendientes y de algunos ornamentos de joyas y de muchas otras cosas diversas; éstas se esmaltan sin tener que utilizar la piedra arenisca, porque en ellas se esmaltan cosas con relieve, tales como frutos y hojas, pequeños animalitos o máscaras, y se hace con esmaltes sutilísimos molidos y lavados a conciencia. Debido a la gran cantidad de tiempo que se tarda en colocar los esmaltes sobre la obra, puede ocurrir que éstos se resequen, con lo que se desprenderían, y para remediar ésto debes coger granos de pera, es decir, semillas de las que se encuentran en el interior de una pera cuando se la parte por la mitad; procura

escoger aquellas que no estén vacías y mételas en un vaso de vidrio con un poco de agua; es suficiente con que esto lo hagas la tarde anterior a la mañana en que quieres esmaltar, pero hazlo con pulcritud. Después, cuando comiences a esmaltar tras haber puesto una pequeña cantidad de esmalte en la paleta (que así se llaman estas paletas puestas en el rabo de la pera de plomo)[10], antes de comenzar a esmaltar, pon en cada uno de los esmaltes una gota del agua de semillas de pera, porque este agua forma una especie de cola que hace que los esmaltes no se desprendan, resultado que no conseguirían otras clases de colas. Para todo lo demás, usarás los procedimientos y diligencias indicados, porque entre el esmalte en oro y el esmalte en plata no encuentro otra diferencia que la que ya he mencionado.

4. Engastar piedras preciosas[11]

Hablaremos ahora sobre el engarce de las piedras preciosas y todo lo referente a la diversidad de éstas. Estas piedras preciosas no son sino cuatro, que están constituidas en razón de los cuatro elementos: el rubí por el fuego, el zafiro por el aire, la esmeralda por la tierra y el diamante por el agua. Pero nuestro ahora no es otro que hablar de lo referente al engarce de tales piedras en pendientes, pulseras, anillos, tiaras papales o coronas. Dejaremos para el final el diamante, por ser la piedra preciosa que mayores dificultades entraña de todas ellas. A cada una de las otras piedras que se engarzan en oro se les da su hoja, según explicaremos, pero para las diversas clases de diamantes se tiene un tinte que se utiliza en las ocasiones apropiadas que

[10] En el original se hace diferencia entre *paletta*, que es la paleta del pintor, y *palettiere*, la del esmaltador *(N. del T.)*.
[11] *Gioiellare*, en el original *(N. del T.)*.

los mismos diamantes te indican; en su momento diremos cosas bellísimas acerca de ellos.

Comenzaremos hablando de las clases y cualidades de los rubíes, que presentan bastantes variedades. El primero es el rubí oriental, que se encuentra en las regiones de Levante (como nos encontramos en Italia, diremos levante, poniente, norte o sur con respecto a ella), donde se encuentran piedras preciosas de todas clases, mejores y más bellas que en otras partes. Estos rubíes del levante tienen un color maduro, pleno y muy encendido. Los de poniente, pese a ser también rojos, presentan un tono que tiende al morado, agrio y muy crudo. Los del norte son rubíes de color más crudo y agrio que los de poniente. La del sur es una variedad bastante diferente de las anteriores y es tan rara que se ven poquísimos de estos rubíes; por su rareza, sólo daré noticias de uno. Esta variedad de rubíes no presenta un color tan fuerte como los de levante y se asemeja más bien al morado, aunque con todo es un color tan encendido y fuerte que de día parece que está continuamente brillando y de noche refleja la luz como si fuese una luciérnaga. Cierto que no todos los rubíes del sur presentan esta maravillosa virtud, pero sí una especial cualidad que los buenos joyeros conocen y que los diferencian de los otros; y ésos que he mencionado, tan raros que brillan en medio de la noche, se llaman carbúnculos. Y, advirtiendo que nos referiremos al que es en nuestra opinión el mejor modo de engastar que hemos conocido y aprendido de otros, comenzaremos a hablar de las calidades de las piedras. Porque no quiero escandalizar a ciertos hombres que se han atribuido el nombre de joyeros cuando su profesión era, con frecuencia, ropavejero, lencero, chalán o tocinero (muchos de éstos he visto yo en Roma, y ahora también se ven algunos con grandísimo crédito y poca inteligencia); y, al haber dicho yo que las verdaderas piedras preciosas que no son sino cuatro, lo digo respetando a estos ignorantes y espero que no se escandalicen y comiencen a gritar con su arrogante

voz que el crisopacio, el jacinto, la espinela, el aguamarina o quizás también el granate, el bermellón, la crisolita, la prasma o el amatista son piedras preciosas diferentes entre sí. ¡Pero si hasta serían capaces de incluir entre las piedras preciosas a la perla, siendo como es, evidentemente, un hueso de pez! Y lo que afirmo de estos verdaderos pozos de ignorancia, lo digo también para muchos otros similares a éstos. La mayor parte de estos errores tiene su origen en esos grandes príncipes que se entregan por completo a tamaños ignorantes, lo que les perjudica a ellos mismos y contribuye a desanimar a los hombres que están en la vía del verdadero talento y a envilecer a quienes ya lo poseen. Pero cortemos esta disgresión y retornemos a nuestro discurso sobre las bellísimas y virtuosísimas piedras preciosas. Y no quisiera que los ignorantes se escandalicen de que no haya hablado del balaj o del topacio. El balaj es un rubí de poco color (en Occidente le llaman rubí balaja[12], como si fuese femenino) pero de similar dureza; no obstante, es una piedra preciosa como el rubí y no se diferencia de él más que en el precio. El topacio es también una piedra preciosa y, al ser de la misma dureza que el zafiro, se pone junto con éste, lo mismo que el balaj con el rubí; y en cuanto a su aspecto, haceos cuenta de que es como un bello sol.

Hablando solamente de las cuatro que he mencionado (es decir, el rubí, el zafiro, la esmeralda y el diamante), conviene saber que el rubí alcanza un precio mayor que todas las piedras, porque un rubí que pese cinco granos y no sea de la misma calidad que pueda desearse costará alrededor de ochocientos escudos de oro, mientras que una esmeralda del mismo tamaño, peso y calidad valdrá en torno a los cuatrocientos escudos de oro, un diamante no más de cien y un zafiro alrededor de diez. He querido explicar ésto porque es algo que agrada mucho a los jóvenes deseosos de

[12] *Balascio-balascia*, en el original *(N. del T.)*.

aprender este bello arte; hay que comenzar su aprendizaje desde pequeño, aprovechando las ocasiones de estar junto a un buen maestro de renombre; necesariamente debe ser en Roma, en Venecia o en París, tres ciudades en las que yo mismo he realizado largas estancias y en cada una de las cuales se ven y se manejan muchas piedras preciosas de elevadísimo valor.

5. Cómo se debe engastar un rubí

Volveremos a tomar ahora el hilo de nuestro razonamiento para explicar en qué modo se debe engarzar un rubí introduciéndolo en la caja de oro a la que debe quedar unido; esta caja de oro se conoce comúnmente en el arte como un engaste, ya se trate de pendiente o anillo (en este último caso, se diría «el engaste del anillo»); en resumidas cuentas, en todo tipo de joyas donde aparece tal caja, se denominará engaste. Hay que tener buen cuidado de no colocar la piedra en el engaste tan baja que pierda su gracia ni tan alta que parezca una obra aparte separada de sus ornamentos. Y digo ésto porque he tenido ocasión de ver ambos errores y tengo por cierto que los hombres que practiquen la profesión de la joyería con talento y gusto no incurrirán jamás en ninguno de ellos. Pongamos, pues, nuestro bello rubí dentro de su engaste. Para engarzarlo (porque éste es el vocablo que se emplea), se deben preparar cuatro o cinco clases de hojas de estos rubíes; se acostumbra a comenzar por aquellos que son de un color tan encendido que las muestran muy oscuras, para pasar poco a poco a las que tienen un color tan disminuido que su color rojo apenas se distingue. Teniendo estas clases de hojas delante, se debe coger el rubí con un poco de cera negra algo dura; una vez bien aguzada la cera, se pega a ella el rubí por una de sus esquinas; posteriormente el joyero pondrá el rubí bien sobre ésta o bien sobre la hoja, según su buen

juicio le diga cuál es la que más conviene al rubí. Aunque el joyero haya probado a separar el rubí de la hoja y a acercarlo a ella, esta diligencia le será útil en buena medida, pero no totalmente, porque el aire que pasa entre la hoja y el rubí le hace producir un efecto distinto del que veríamos si lo pusiéramos en el engaste, donde no hay aire; por ello, el hombre de talento pone la hoja cortada y ajustada en su engaste y una vez la acerca a su rubí y otra la aleja bastante de él. Y no son más que tres vistas, ya que la tercera viene a estar entre las dos, es decir, entre el demasiado alejado y el excesivamente cercano. Una vez que se han realizado todas estas diligencias, se puede ya encajar la piedra con el cuidado, virtud y pulcritud que acostumbran a poner los hombres de talento.

6. ¿Cómo se deben engarzar la esmeralda y el zafiro?

Con las hojas de la esmeralda y el zafiro se deben realizar las mismas operaciones que hemos descrito para el rubí. Y, como yo soy de la opinión de que en todas las ciencias antes fue la práctica que la teoría y sólo después se le pusieron reglas a la práctica, hasta llegar a esa virtuosa razón que se aprecia en los hombres expertos en las bellas ciencias, no quiero dejar de aludir a una experiencia que me ocurrió cuando estaba engarzando un rubí de alrededor de tres mil escudos de valor. Este rubí había sido engarzado otras veces por los mejores joyeros que se conocían en su momento, y tras llegar a mis manos, una vez que me hube molestado en realizar con él todas las operaciones mencionadas, vi que en modo alguno me quedaba satisfecho, y me encerré donde no pudiera ser visto por nadie; y ello, no porque me preocupase de guardar el secreto de algo semejante sino porque me avergonzaba de que me viesen realizando una experiencia tan baja con una piedra tan valiosa y admirable. Tomé una pequeña madeja de seda te-

ñida de carmesí y la corté muy sutilmente con un par de tijeras; antes había puesto ya en el engaste un poco de cera negra bien extendida; cogí después la seda bien desmenuzada y la apreté con el fondo de un cincel hasta que quedó bien unida. Introduje a continuación el rubí y quedó tan bien y ganó tanto con respecto a lo que antes se veía que los joyeros que lo vieron sospecharon que lo había teñido (cosa que está prohibida en el arte de la joyería, donde sólo se permite teñir el diamante, tema del que hablaremos en su momento). Pero, volviendo al rubí, al preguntarme algunos joyeros qué clase de hoja había puesto debajo, respondí que no había puesto ninguna; ante mi respuesta, un joyero que estaba con el dueño del rubí dijo: «Si no has puesto hoja, necesariamente debes haber teñido el rubí o haber hecho cualquier otra cosa prohibida». Contesté yo que el rubí no tenía ni hoja ni cosa prohibida alguna. El joyero en cuestión dijo entonces algunas palabras fuertes y mordaces y, ante ellas, el dueño del rubí me dijo: «Benvenuto, te ruego que lo desprendas, pagándote yo el engarce, y sólo me lo muestres a mí; te prometo que no revelaré tu secreto a nadie». Le respondí que había empleado en ello varias jornadas y que yo vivía de mi trabajo, y que por éso aceptaba gustoso que me pagase el engarce, pero que sacaría el rubí en presencia de ambos porque era un honor para mí enseñar a quienes habían sido mis maestros. Diciendo ésto desencajé y desprendí el rubí en presencia de los dos, y ambos quedaron obligados conmigo y muy amigos, con lo que me consideré bien pagado. Este rubí era grueso, y tan límpido y refulgente que todas las hojas que se le ponían debajo lo hacían relampaguear de una cierta manera que lo asemejaban al ágata o al heliotropia, otras dos piedras a las que los ignorantes de que antes hablé consideran preciosas.

Pero, pasando ya a las esmeraldas y a los zafiros, en ambas clases de piedras preciosas he visto yo las primeras cualidades y dificultades que en los rubíes, y no quiero referirme, por ello, sino a las falsificaciones que se hacen con dichas piedras, para advertir a quienes se deleitan con ellas (tanto a quienes las compran para revender como a quienes lo hacen para guardárselas). Hay algunos rubíes indios de tan escaso color como imaginarse pueda, y yo he visto a un falsificador embadurnar el fondo de uno de estos rubíes, limpísimo, con sangre de dragón, que es un estuco hecho de gomas que se licuan al fuego y que en Florencia o en Roma vende cualquier boticario; una vez que el falsificador ha embadurnado el fondo de cualquiera de estos rubíes indios con esa sangre de dragón, lo engarza y presenta un aspecto tan bello que gustosamente se adquiriría por cien escudos de oro, cuando sin la tintura mencionada no habría valido ni diez, sobre todo después de haberlo desprendido; la tintura estaba tan bien y sutilmente aplicada que cualquiera que no tuviese sino una perspicacia normal no lo habría notado. Yo expresé esta duda en presencia de tres joyeros viejos e hice que desprendieran el rubí; inmediatamente lo examinaron delante de mí y se rieron y burlaron de mi presunción diciéndome que otra vez abriese más los ojos porque aquel rubí había sido engastado por un hombre de gran talento que jamás hubiera hecho tal cosa, como evidentemente se podía comprobar. Ante estas palabras, extendí mi mano y les rogué que me permitiesen examinarlo porque si mi buena vista me había engañado una vez por confiar yo excesivamente en ella, prometía que no me equivocaría una segunda vez. Y, tomando en mis manos el rubí, inmediatamente pude ver con mi gran vista lo que a ellos se les había escapado; cogí, en seguida, un hierro fino y, raspando el fondo del rubí, sucedió como cuando la corneja se viste con las plumas del pavo real; puse el rubí en manos de los joyeros mencionados y les dije que se comprasen un par de anteojos que les permitiesen ver mejor (ésto lo dije porque los tres llevaban anteojos sobre la nariz). Y así, mirándose unos a otros, volvieron la espalda y fuéronse en buena hora. Estas mismas dificultades

y ejemplos son válidos para la esmeralda y el zafiro, pero paso sobre ello para poder decir otras muchas cosas de mayor importancia.

También recuerdo haber visto rubíes y esmeraldas hechos dobles, que se acostumbran a hacer de cristal y se pegan juntos habiendo hecho la piedra de dos trozos; estas piedras falsas se hacen en Milán y se engarzan en plata. De esta clase de piedras dobles se sirven los campesinos y están hechas por el ingenio del hombre, porque los pobres campesinos (lo mismo que ciertos pobres de las ciudades) no pueden comprar para sus mujeres con ocasión del matrimonio piedras preciosas, como requeriría la ocasión, y se sirven de este engaño para contentar a las pobres mujeres, que no distinguen lo bueno de lo malo en esos casos. Pero algunos hombres, impulsados por su avaricia, se han servido de esta industria, que en parte había surgido por necesidad y para bien, utilizándola astutamente para el mal; para ello toman una pequeña escama de rubí indio y la engastan de modo bellísimo, mientras que el resto va escondido en la caja del anillo, es decir, en el engaste, y lo hacen de cristal; después lo tiñen y pegan ambos trozos; y a veces los han hecho engarzar en oro con artificiosos y bellísimos engastes y después han vendido las piedras como buenas y bellas. Y, como yo no quiero decir nada que no pueda probar mediante algún ejemplo, ocurrió en mi época que un joyero milanés había falsificado de este modo una esmeralda que vendió como buena al precio de nueve mil escudos de oro; ésto sucedió porque la persona a quien la vendió, que era el rey de Inglaterra, se fiaba mucho de este joyero, y así permaneció este engaño oculto durante varios años. También se hacen esmeraldas y zafiros de una sola pieza y tan bien falsificados que no se distinguen, pero son tan blandos que cualquier buen joyero dotado de alguna inteligencia fácilmente los conocerá. Sobre estas cosas habría bastante que decir, pero baste con ésto para que podamos hablar de otros temas de gran importancia y utilidad.

7. Cómo se hacen las hojas que sirven para todas las piedras preciosas transparentes

Para hacer las bellísimas hojas de las piedras preciosas es preciso fabricar todos los instrumentos que habrán de servir para esta tarea; deben ser éstos buenos y bellos, es decir, hechos de finísimo acero y pulcramente trabajados, porque para hacer una cosa de tan grande importancia es preciso someterse a una infinita diligencia y grandísima paciencia, al mismo tiempo que a una pulcritud extrema. En mi época, cuando era aún un joven (pues comencé a aprender el arte de la orfebrería a los quince años) había un maestro de este arte que se llamaba Salvestro del Lavacchio. Este hombre de bien no ejercía otra profesión más que el engarce de piedras preciosas y hacía la hoja para todas las clases de piedras; y, aunque llegaban de Francia, Venecia y otros muchos lugares hojas que mostraban gran belleza, se veía por experiencia que no eran tan duraderas como las del mencionado Salvestro, que eran un poco más gruesas que las otras; este mayor grosor planteaba al engastador dificultades mucho más grandes que las otras hojas foráneas, pero, por su calidad, eran tan útiles para las piedras preciosas que, una vez que fueron conocidas, él las enviaba a todo el mundo y casi se había reducido a no hacer otra cosa que hojas para piedras preciosas. Por todo ello, me complace enseñar el modo en que se hacen para que quien quiera aprender tales virtudes pueda quedar satisfecho.

A la primera hoja la llamaremos hoja común, y da un color amarillo que sirve para muchas piedras preciosas y piedras transparentes; pero diremos primero cuál es el peso del quilate. El quilate es el peso de cuatro granos de grano grueso.

Hoja común

Nueve quilates de oro fino, es decir	9
Dieciocho quilates de plata fina	18
Setenta y dos quilates de cobre fino	72

Hoja roja

Veinte quilates de oro fino	20
Dieciséis quilates de plata fina	16
Dieciocho quilates de cobre fino	18

Hoja azul

Dieciséis quilates de cobre fino	16
Cuatro quilates de oro fino	4
Dos quilates de plata fina	2

Hoja verde

Diez quilates de cobre fino	10
Seis quilates de plata fina	6
Un quilate de oro fino	1

Primeramente, funde muy bien el cobre y pon después las dos composiciones; cuando esté todo bien incorporado, échalo en un canal un poco ancho, pero no hagas el lingote muy grueso. Déjalo enfriar y límalo muy bien, batiéndolo después ligeramente con la parte plana del martillo; vuelve después a calentarlo, pero no lo sumerjas en agua, sino que deja que se enfríe por sí mismo, vuélvelo a calentar y no le des aire. Cuando tenga el grosor de dos filos de cuchillo, ráelo con un rasero redondo y fuerte hasta que veas que queda limpísimo por ambos lados y límpialo con una buena lima hasta que lo veas puro y sin adherencias. Después, cuando lo trabajes con el martillo, haz que ambos lados queden planos, pulidos y bruñidos y procura que quede tan fino como puedas. Después de haberla hecho así de sutil, intenta dar una forma cuadrada a lo que sale de tu molde, compuesto por los tres metales, cuyo ancho deberá de ser de alrededor de dos dedos y bastante más largo. Ten en cuenta que dicho ancho es el que tiene que quedar al final de tu trabajo. Sin embargo, mientras la vas extendiendo, se irá rompiendo; intenta cortarla conforme se vaya rompiendo por sí sola, hasta que haya alcanzado el grosor que tú quieres alcanzar.

Y todos estos trozos blanquéalos con goma, sal y agua, que es lo que ordinariamente se usa para el blanqueado en la plata. Lávalos después con agua clara frotándolos ligeramente. Ráspalos después sobre un tubo de cobre grueso que sea liso y limpísimo, con un rasero de orfebre tan afilado como sea posible, y ten buen cuidado de no hacer mellas; ésto se hace sólo por un lado. Cógela después con un paño limpísimo y blanco y, en un yunque de platero bien amolado con una piedra, límpiala, los más pulcramente que puedas, de todo tipo de adherencias que pueda haber cogido. Es preciso que cuando la lustres lo hagas en una estancia en la que no hay ningún polvo. Deberás usar un lápiz negro de los que usan los espaderos para el oro. Cuando la hayas bruñido muy bien será el momento de darle su color con un fuego templado y neto, manteniendo el trozo de hoja cerca del fuego de tal manera que hacia ti quede mirando la parte bruñida; verás cómo poco a poco va tomando su color. Ten presente que calentándola más o menos tomará más o menos color, según tus deseos, porque unas veces necesitarás cargarla más y otras menos, según las ocasiones y las características de tus piedras preciosas.

El papa Clemente me encargó que hiciera el broche de su capa pluvial. Era de oro y lo hice del tamaño de un tajo de mesa ordinario. Deberé hablar de este broche en otras ocasiones, ya que, al estar lleno de figuras, lo mencionaré cuando explique el bello modo de cincelar y las dificultades que en ello se presentan; por consiguiente, no conviene referirse ahora más que a lo que concierne a las piedras preciosas. En medio de este broche engasté un diamante en punta con facetas que el papa Julio II había comprado por

treinta y seis mil ducados de Cámara. Lo engarcé con cuatro enganches, totalmente descubierto, porque vi que de ese modo hacía mejor efecto. Estudié muy bien el modo de hacerlo pero, para ser un diamante de tanta belleza y calidad, no me costó el ímprobo trabajo que suelen dar piedras preciosas de tanto valor. Algún joyero propuso teñir todo su fondo y facetas inferiores, pero yo le hice ver con la experiencia que quedaba mucho mejor de este otro modo. Alrededor de este diamante había dos balajes, dos grandes zarifos —muy bellas piedras— y cuatro esmeraldas de gran belleza. Con todas estas piedras preciosas realicé las operaciones y diligencias que más arriba he mencionado. Y quedaron satisfechos el papa y los artistas porque, al hacerse cargo de tan bella empresa, con el diamante y las otras piedras que encerraban grandes dificultades, los más viejos en el arte me asustaban, en parte movidos por la envidia, pero también en parte con razón, diciéndome: «Vemos aquí una bellísima obra por lo que se refiere al diseño y al cincel; pero cuando te enfrentes al problema de cómo teñir y engastar piedras preciosas tan importantes temblarás como el azogue». Y, aunque yo no le tengo miedo a nada en el mundo, tales comentarios me hacían en ocasiones estar fuera de mí; pero, recordando que Dios nos da sin estudio ninguno dones como la belleza, la fuerza y la agilidad, me parecía tener un ánimo seguro que provenía de Él y, cuando me decían todas estas vanas palabras, me venía a la memoria Febo cuando trataba de su hijo Faetón la idea de guiar el carro del Sol; sólo que al final a mí me fue mejor que a Faetón, porque él se rompió el cuello, mientras que yo obtuve del asunto muchos honores y ganancias.

8. Cómo se engasta el diamante

Una vez que hemos hablado lo suficiente acerca de las otras tres piedras preciosas —el rubí, la esmeralda y el zafiro— es necesario ya ocuparse con amplitud del diamante; porque, aunque dicen que el diamante se asemeja al agua, no piense nadie que en él no tiene lugar alguno el color, como debería ocurrir con el buen agua. Dicen que el agua debe ser incolora, inodora e insípida, pero se ven aguas que tienen olor, color y sabor, y lo mismo ocurre con los diamantes. Es cierto que los diamantes no tienen ni sabor ni olor, pero yo los he visto de todos los colores de la naturaleza y quisiera citar solamente dos que eran tan bellos que no creo que se pueda concebir cosa de mayor belleza. El primero lo vi en el reino del Papa, durante el pontificado del Papa Clemente; era un diamante de color encarnado, limpísimo, con un brillo tal que parecía una estrella y tan grato a los ojos del hombre que otros diamantes puros y sin color perdían gracia colocados a su lado. El otro lo vi en Mantua y era de un verde tal que parecía una esmeralda de poco color, pero tenía ese brillo que tienen los diamantes y del cual carecen las esmeraldas de modo que, aunque parecía una esmeralda, era más bello que todas las esmeraldas. Aunque yo he visto diamantes de todos los colores, no me ha parecido necesario citar más que estos dos.

Diremos ahora algo sobre el modo en que se tallan los diamantes, es decir, de la manera en que, desde una forma basta, adquieren esa bella forma que luego muestran, en tabla, en facetas o en punta. De esta clase de piedras, es decir, de los diamantes, no se puede tallar uno solo por vez sino que hay que hacerlo con dos al mismo tiempo ya que, debido a su tremenda dureza, no existe cosa lo suficientemente dura como para morder al diamante y por ello es necesario coger dos diamantes y frotarlos uno con otro; haciendo esto, se muerden mutuamente y van adquiriendo la bella forma que el buen joyero crea poder sacar de ellos; y, con el mismo polvo que desprenden al frotarse, se les da el resto de la forma que después se ve. Los diamantes se ponen sobre una rueda de acero, unidos a ciertos yunques de plomo y estaño, manteniéndolos a continuación con cier-

tas tenazas hechas expresamente y con su polvo mezclado con aceite. Esa rueda de acero en la cual se terminan de engastar los diamantes se hace de un grosor de un dedo y de una anchura equivalente a la de una mano abierta y es de acero finísimo y totalmente templado. Dicha rueda está firme sobre un molino y gira con grandísima velocidad; sobre ella se disponen varios diamantes, como cuatro o cinco, y hasta seis; sobre la tenaza sobre la que están afirmados se pone un peso bastante fuerte que oprime al diamante sobre la rueda para facilitar que su mencionado polvo lo consuma; y así se termina. Hablaré más detenida y diferenciadamente sobre el modo de engastarlo, pero, puesto que tal no es mi profesión, no quiero fatigar con este tema, y basta para mi propósito con haberlo esbozado. Y así vuelvo a hablar sobre el bello modo en que se tiñen los diamantes, engarzándolos en oro, y sobre las diferencias que hay entre uno y otro gracias a la diversidad de los colores. Pero esa diversidad de colores no quita nada a su inestimable dureza, que se encuentra por igual en todas las clases de diamantes, o con una diferencia tan pequeña que carece de relevancia, de modo que todos se engastan del mismo modo. Mostraré con detenimiento cómo he aprendido yo a hacer las tinturas y daré también algún ejemplo de alguna admirable ocasión en que me las he tenido que ver con diamantes de enorme importancia. Una vez hechas estas experiencias puede mostrarse mucho mejor cuán grandes dificultades ha de salvar quien quiera dar a estos admirables diamantes la bella terminación que merecen. Comenzaré por relatar cómo al papa Paulo III, de la casa de los Farnese, le fue regalado un diamante por el emperador Carlos V cuando éste vino a Roma a visitar al Papa tras la toma de Túnez. Este diamante fue comprado en Venecia por algunos enviados del emperador en la suma de doce mil escudos y estaba unido a un engarce simple y puro con algo de mango. Por lo que yo he oído, cuando el emperador visitó al Papa se lo dio de su propia mano como signo

de amistad, y éste cortésmente lo aceptó. Pero el Papa había ordenado un mes antes hacer al emperador un presente digno de ambos y con tal motivo fui yo llamado, entre muchos de sus consejeros, a una reunión secretísima con el Papa y su consejo, y en ella se me preguntó mi opinión al respecto; dije yo en seguida que, por ser el Papa la verdadera cabeza de la religión cristiana y el vicario de Cristo, parecíame que debiera regalarle al emperador un bello crucifijo de oro puesto sobre una cruz de lapislázuli, que es una piedra azul de la que se hace el azul ultramarino; y que el pie de esta cruz fuera de oro ricamente trabajado y adornado con piedras preciosas del valor que plugiera a Su Santidad. Y puesto que yo tenía ya hechas, con grandísimo esfuerzo, tres figuras de oro que podrían servir para una mayor parte del pie de dicha cruz, y estas figuras eran además muy a propósito porque representaban a la Fe, Esperanza y Caridad, mi consejo satisfizo grandemente al Papa, que me dijo que quería ver inmediatamente un modelo de lo que le había propuesto. En la realización de este modelo empleé medio día, y al día siguiente lo llevé a Su Santidad; y si mi consejo de palabra ya le había complacido bastante, cuando vio el modelo quedó cien veces más satisfecho, de tal modo que quiso el Papa llegar inmediatamente a un acuerdo conmigo y con menos de veinte palabras lo hicimos; en seguida me hizo dar un anticipo y me rogó que me diera prisa. Y así yo me esforcé lo que pude por realizar una tan bella obra, pero me ví estorbado gracias a ciertos bestias que continuamente estaban zumbando en los oídos del Papa, y es que a casi todos los príncipes les ocurre que casi siempre tienen más cerca de sus oídos al hombre menos bueno de toda su corte y le dan crédito cuando ni él mismo sabe lo que dice. Uno de éstos fue el que susurró con tanta malicia en el oído de aquel buen Papa que le dio a entender que era mejor regalar al emperador un libro de oficios que había encargado hacer el cardenal Hipólito de Medici para regalar a la señora Giulia, de la casa de Gon-

zaga; y que a este librito se le hiciese una cubierta de oro fino enriquecido con la cantidad de piedras preciosas que quisiera Su Santidad, y que este regalo sería mucho más grato al emperador porque haría con él un presente a la emperatriz, su mujer. Y así, engañado el Papa por estos desgraciados consejos, abandonó la idea del crucifijo y me encargó lo del librito, cosa que yo hice. Cuando el emperador llegó a Roma, aún no lo había terminado, porque había tardado bastante en decidirse, pero ya se podía mostrar, porque yo había dispuesto ya todo el conjunto y se revelaba, con muchas piedras preciosas de gran importancia, como una obra bellísima. El Papa me dijo que en tres o cuatro días lo preparara del modo más bello que pudiera, porque lo quería presentar al emperador en ese plazo ofreciéndole la excusa de que no estaba aún terminado a causa de una grave enfermedad mía; sobre esto hablaremos en su momento. El Papa me dio de su propia mano aquel diamante antes mencionado que le había regalado el emperador y me dijo que le tomase la medida del dedo índice y que le hiciese un anillo con la mayor rapidez posible. Por ello corrí a mi taller, con grandísima diligencia, y al cabo de dos días hice un anillo más ricamente trabajado que ningún otro que se hubiera hecho nunca. El mencionado Papa Paulo se servía de muchos milaneses, los cuales favorecían a un cierto joyero milanés llamado Gaio, el cual, en presencia del Papa, por su propia iniciativa y sin ser preguntado, dijo: «Beatísimo Padre, sepa Vuestra Santidad que mi profesión es la de joyero y creo entender de ella mejor que ninguno de los hombres hasta ahora nacidos; Vuestra Santidad ha dado a engarzar a Benvenuto un diamante, que es una de las piedras preciosas más difíciles de engarzar, y éste es todavía más difícil que los demás diamantes, porque es una piedra bellísima, de gran valor y un poco más sutil de lo que es normal; Benvenuto es joven y, aunque es animoso en estas cosas del arte y trabaja muy bien, el teñir una piedra preciosa de tan gran importancia es un hueso demasiado duro para sus tiernos dientes. Mi opinión es que Su Santidad debería encargar a dos o tres de estos primeros joyeros viejos que fuesen a ver a Benvenuto, de modo que él, cuando fuese a teñir el diamante, no lo hiciese sin el consejo de éstos; porque este diamante fue teñido y puesto en el engaste en el que lo ha tenido Su Santidad por un joyero de la gran ciudad de Venecia, que se llama Miliano Targhetta. Es un hombre viejo y no hay noticia de ningún otro que haya sabido mejor que él acomodar piedras preciosas en la hoja y la tintura.» El Papa, cansado de este charlatán, le dijo que fuese e hiciese todo lo que le pareciera mejor. Entonces este hombre fue en busca del florentino Raffaello del Moro y de Guasparri, de la Romaña, que eran dos de los hombres más inteligentes de Roma en materia de piedras preciosas, y con ellos vino a mi taller de parte del Papa; comenzó él primero a parlotear de un modo tan desagradable que yo no podía sufrir el oírlo; los otros dos comenzaron el uno a hablar y el otro a fabular conmigo muy cortésmente. Yo me dirigí a ellos del modo más complaciente que sabía y les expliqué mis razones, que eran éstas: que yo les rogaba que me diesen dos días de tiempo para poder hacer diversas tinturas, probándolas, para este bello diamante, lo cual daría lugar a varias bellas obras. Y haciendo esas difíciles tinturas que merecía ese bello diamante, mi intención era aprender para poder enseñar a quienes viniesen después al arte, y que el diamante tal vez podría beneficiarse de mis esfuerzos tanto que les agradaría a ellos, haría servicio al Papa y me proporcionaría a mí no poco honor. Y, mientras que yo explicaba estas mis razones, la insolente bestia de Gaio no se estaba quieto ni un momento, moviendo ya los pies, las manos o la cabeza, haciendo siempre algún movimiento desagradable, de suerte que corrió peligro de que me enfadase seriamente con él; pero aquellos otros dos hombres de bien hicieron tanto que

A continuación es necesario preparar un poco de aceite de almendras dulce, aunque algunos se sirven de un aceite de oliva que tenga dos años y no más, pero tiene que ser dulce y clarísimo. Necesitamos después una cucharada de un tamaño cuatro veces mayor que el de las cucharas ordinarias; tendremos dispuesto un brasero con fuego; tomaremos las bellas y claras lágrimas de almáciga con la cuchara y, con una limpísima paleta de plata o de cobre, comenzaremos a derretirlas con un fuego moderado; cuando la almáciga comience a derretirse se debe añadir un poco del aceite de grano, en una cantidad equivalente a la sexta parte de la almáciga, y una vez mezclados estos dos licores aún añadiremos un tercero, que será el aceite de oliva o de almendras, uno de los dos. Una vez mezclados estos licores, pondremos también un poco de trementina clarísima. Tomaremos el humo que se hizo al principio y pondremos la cantidad exacta requerida y no más, porque en la tintura de los diamantes la distinta calidad de éstos exige unas veces una tintura más negra y otras veces una menos negra. También es de gran importancia el hecho de que sea un poco más blanda o un poco más dura, porque algunas clases de diamantes responden mejor a la dura y otros quieren la tintura más blanda. Por ello, cada vez que haya que engarzar un diamante de importancia es preciso renovar las tintas y probar sobre el diamante en cuestión con la más dura, la más blanda, la más negra y la menos negra, según exija la calidad del diamante y aconseje el buen juicio del joyero. Hay algunos que, poniendo el mínimo humo en su tinta y teniendo un diamante de tono demasiado amarillo, han mezclado con la tinta añil, que es el color azul conocido por todos los pintores. También han puesto añil en lugar del humo negro, sin añadir otro humo; ésto se usa para teñir una cierta clase de diamantes que son de color amarillo y similares a topacios genuinos. Y se ha podido comprobar que con esta tintura de azul oscuro han mejorado; la razón es ésta: que, tomando dos colores, el azul

y el amarillo, y mezclándolos, dan un color verde y, por ello, el diamante amarillo y la tintura azul dan como resultado un agua muy agradable que, aunque coloreada, es de un color que no es ni amarillo como al principio ni menos azul por virtud de la tinta, sino de un tono cambiante agradable a la vista. Y así, con todas las clases de diamantes, se deben realizar las diligencias que exijan el honor del maestro y la calidad de la piedra y, haciendo esto, se logrará la grandeza del arte en las distintas ocasiones que te ofrezcan las piedras preciosas. Para remitirnos a un notable y señalado ejemplo, me referiré al diamante que engasté para el Papa Paulo, diamante que sólo tenía que teñir porque el anillo ya estaba hecho. Yo había rogado a Rafaello, Guasparri y Gaio que me diesen dos días de plazo; durante estos dos días hice con las tinturas todas las experiencias que quizás nunca hizo ningún otro hombre, de modo que, mediante grandes esfuerzos, logré una mezcla que le iba a este diamante mejor que la del maestro Miliano Targhetta. Cuando estuve seguro de haber derrotado a hombre tan admirable, me puse de nuevo, con mayor disciplina aún, a probar si podía vencerme a mí mismo, porque, como dije más arriba, este diamante era el más dificultoso que se pudiera imaginar por ser demasiado sutil y el desafío para el joyero era poner sobre él la tintura y no el espejuelo (de este espejuelo hablaremos en su momento). Cuando estuve satisfecho, mandé llamar a los tres viejos joyeros y para cuando llegaron yo ya había puesto en orden todas mis tintas. El presuntuoso Gaio fue el primero en entrar en el taller y, cuando vio el gran número de bellos artificios que yo había dispuesto para teñir el diamante en su presencia, comenzó a sacudir la cabeza y las manos a un tiempo y, parloteando él el primero, decía: «Benvenuto, todas estas cosas son tonterías y pamplinas; busca la tintura del maestro Miliano, tiñe el diamante con ella y no nos hagas perder el tiempo, porque de él andamos escasos con tantas cosas como tenemos que hacer encargadas

por el Papa». Raffaello, viendo que me asaltaba una violentísima cólera, como hombre de bien y más viejo que era comenzó a hablar con las más bellas, agradables y sustanciosas palabras que se puedan concebir, de modo que logró aplacar mi terrible cólera. El otro, el maestro Guasparri, romanesco, comenzó también a hablar para aplacar a la gran bestia, pero lo hacía malamente porque no tenía demasiadas buenas maneras. Yo, ante esto, sintiendo haberme dejado arrebatar por el enojo, me volví a los tres hombres y les dije: «El Dios de la naturaleza ha concedido al hombre en el sonido de la voz cuatro diferencias, que son las siguientes. La primera se llama *razonar,* que quiere decir, dar la razón de las cosas; la segunda es *hablar,* que quiere decir *usar palabras,* y es lo que hacen quienes dicen palabras sustanciosas y bellas que, aunque no sean la razón misma, muestran la vía para razonar, la tercera se llama *fabular,* y equivale a decir *fábulas* y cosas con poca sustancia pero que algunas veces placen y no son injuriosas; la cuarta es la que se llama *parlotear*[13]. y es la que usan los hombres que no saben nada y quieren hacer ver que saben bastante, de modo que, carísimos, razonaré con vosotros y mostraré mis razones. El maestro Raffaello ha hablado con bellísimas palabras; el maestro Guasparri ha narrado algunas fábulas que nos han regocijado aunque no vengan al caso, y Gaio ha parloteado tan displicentemente como le ha sido posible, pero, al no ser su parloteo particularmente injurioso, no he sabido resolver si yo debía o no encolerizarme y he dejado pasar la cosa. Ahora os ruego que me dejéis teñir el diamante en vuestra presencia y si mi tintura no mejora la del maestro Miliano lo teñiré con ésta y habré demostrado que tengo necesidad de aprender.» Cuando terminé

[13] Tanto en los textos de este volumen como en su *Vita,* Cellini emplea con frecuencia esta diferenciación. En el original, los vocablos empleados son respectivamente *ragionare, parlare/parolare, favellare* y *cicalare (N. del T.).*

de hablar, el bestia de Gaio replicó diciendo: «¿Conque soy un charlatán»? Y aquel hombre de bien que era Raffaello hizo con sus buenas palabras que la bestia se calmase un tanto, de modo que yo comencé a teñir el diamante con mis tinturas. Raffaello y Guasparri estaban muy pendientes de verme hacerlo y así lo teñí con mi tintura que hizo un efecto tan bueno que ellos comenzaron a pensar si no habría efectivamente superado a Miliano y me alabaron muy gratamente. Raffaello, volviéndose a Gaio, le dijo: «Gaio, mirad la tintura de Benvenuto; si no ha superado a la de Miliano, ha estado muy cerca de lograrlo; siempre es bueno dar ánimo a los jóvenes que tienen voluntad de trabajar bien, como demuestra haber hecho Benvenuto». Entonces me dirigí a ellos y, tras agradecerles sus bellas palabras, les dije: «Carísimos, quitaré mi tintura y en vuestra presencia pondremos la del maestro Miliano, y podremos ver así con cuál de las dos queda mejor este diamante». Hecho ésto, Raffaello y Guasparri dijeron que el diamante resultaba más bello con mi tintura que con la del maestro Miliano y los tres se mostraron de acuerdo en pedirme que volviese inmediatamente a colocar la mía antes de que huyese la memoria de sus ojos. Ello hice, y en seguida lo puse en sus manos; y fue Gaio el primero que, serenada su cara de asno, me dijo muy complacientemente que yo era un hombre de bien, que tenía mil veces razón y que veía que el diamante había resultado con mi tintura dos veces mejor que con la de Miliano, cosa que él nunca había podido imaginar. Yo hablé con un poco de altivez, pero tan modestamente que no lo parecía, y les dije: «Carísimos maestros míos, después de haberme dado tan virtuosos ánimos, que me han causado una gran satisfacción, quiero rogaros que accedáis a ser mis jueces y me digáis si, después de haber vencido a Miliano, soy capaz de vencerme a mí mismo; esperadme un octavo de hora». Separándome de ellos, me fui a un anaquel donde tenía preparado todo lo necesario para lo que pretendía hacer, que es lo que a continuación

explicaré, que no he enseñado nunca a nadie y que, en este diamante, me proporcionó un grandísimo honor, aunque no se lograría en otros diamantes sin estudio ni experiencia. Tomé un grano bastante grande de la almáciga que antes cité, bien depurada como se dijo, tan limpio y claro como imaginarse pueda; habiendo limpiado bien el diamante, con grandísima pulcritud lo extendí sobre él con un fuego bien templado. Lo dejé después enfriar manteniéndolo cogido con las tenacillas que se usan para teñir. Cuando estaba seco y bien frío sobre el diamante, ya tenía yo dispuesta mi tintura negra, que era casi blanda, y la extendí sobre la almáciga —que estaba a su vez sobre el diamante— con un suave calor; y resultaba tan adecuada a la sutileza del diamante y a su clase de agua como si se hubiesen eliminado todos sus defectos, con sus pertenencias naturales y accidentales, hasta llegar a un diamante de calidad absoluta. Hecho ésto, volví corriendo y lo puse en las manos del maestro Raffaello, que hizo tantas demostraciones de asombro como se acostumbra ante las cosas milagrosas. Igual hicieron los otros, Guasparri y Gaio, alabándome sobremanera, y Gaio se sometió tanto que me pidió perdón. Después, los tres a un tiempo afirmaron: «Por este diamante se pagaron doce mil escudos y verdaderamente vale ahora veinte mil», y bendiciéndome partieron los tres complacientemente.

10. Cómo se hace el espejuelo que se aplica a los diamantes

Para no dejar de decir algo de lo poco que he aprendido, hablaré ahora del modo en que se aplica lo que se llama el espejuelo de los diamantes. Este espejuelo se pone bajo diamantes tan sutiles que no podrían resistir la tintura porque se volverían negros. Cuando no son tan excesivamente sutiles y su agua es buena, también se acostumbra a teñir

una sola faceta, además del espejuelo, ya que ambas cosas pueden unirse admirablemente. Es espejuelo se hace del siguiente modo. Tómese un poco de vidrio cristalino limpísimo, que no tenga burbujas ni ampollas, y córtese de forma cuadrada y de un tamaño tal que entre en el engaste donde se debe poner el diamante; este engaste debemos teñirlo con la mencionada tintura negra. Hay que tener buen cuidado de colocar el mencionado espejuelo, o sea, vidrio, teñido por una sola cara, en el fondo del engaste, tan bajo que quede separado del diamante ya que, si llegase a tocarlo, el resultado no sería bueno; de este modo se engastan los diamantes sutiles y quedan muy bien.

Berilos, topacios, blancos, zafiros blancos, amatistas blancas... todas estas piedras se introducen en el engaste del anillo con espejuelos, aunque sean bastante gruesas. Pero ninguna de estas piedras, con la excepción del diamante, puede soportar la tintura sin volverse negra y carente de brillo. Y baste con esto por lo que respecta a los espejuelos.

Cosa maravillosa es lo que ocurre con el diamante que, siendo la piedra preciosa más límpida y fulgente de todas, cuando se le aplica la antedicha tintura negra gana con ello una infinita belleza, mientras que cualquiera de las otras piedras blancas mencionadas, al ser tocada por la tintura, pierde de inmediato su brillo y se vuelve negra; de modo que en el diamante reside una virtud oculta y un secreto de la naturaleza al que no llega la imaginación del hombre. Algunos zafiros pueden volverse blancos por virtud del ingenio del hombre, introduciéndolos en un crisol en el que tengamos preparado oro para fundir; y si a la primera vez no quedan blancos a tu entera satisfacción, repite la operación dos o tres veces. Bien es verdad que un joyero discreto debe elegir aquellos zafiros que tengan menos color que otros, porque su natural es ser más duros cuando menos color tienen. Lo mismo puede decirse de los topacios, que son de una dureza casi igual a la de los zafiros y se dice

que son de la misma especie. Y hablo ahora de estas dos piedras porque ambas se asemejan tanto al diamante que pocos hombres, aunque sean expertos en el arte, teniendo delante una y otra piedra sabrían decir cuál de las dos era el diamante. Pero inmediatamente se puede reconocer este último gracias a su mencionada virtud admirable y natural; así, aplicando la tintura sobre una y otra piedra, el diamante crece en vivacidad y belleza mientras que la otra queda muerta y carente de brillo alguno; de ese modo queda demostrado sin necesidad de recurrir a las pruebas de dureza (porque frotando uno con otro también se podrían distinguir, gracias a la infinita dureza del diamante, y, aunque el zafiro es mucho más duro que el rubí o la esmeralda, en comparación con el diamante hay un diferencia de uno a mil; pero sería villanía romper una piedra preciosa pulida). Baste con lo dicho por lo que respecta al diamante.

11. De los rubíes blancos y carbúnculos

Prometemos ahora decir algo sobre los rubíes, y, en concreto, sobre aquellos que son buenos en grado superlativo. Porque habéis de saber que existe también otra clase de rubíes blancos que son de blanco natural y no blanqueados mediante el fuego, como otras piedras de las que hemos hablado más arriba. Este blanco suyo les hace asemejarse a una cierta piedra que se llama calcedonia y que es como la hermana menor de la cornalina. Ésta es de un cierto blanco lívido que no resulta del todo agradable, y poco mejor resulta el rubí blanco, de manera que no se usa. Rubíes de este tipo los he visto y encontrado, junto con bellísimas turquesas, en los vientres de las grullas, porque yo disfrutaba tirando con escopeta y yo mismo me fabricaba la pólvora y me arreglaba las armas tan bien que hacía felicísimas pruebas, disparando siempre sólo con la bala; acerca de mi pólvora hablaré algo en su momento, por ser muy distinta a los modelos que acostumbran a usarse. Yo andaba con mi arma por la campiña de Roma y, al retorno de los pájaros, las grullas (entre otras aves que yo mataba), tenían el vientre lleno de muy diversas piedrecillas, y, entre ellas, como dije antes, turquesas, rubíes blancos y coloreados, algún prasma y a veces también alguna pequeña perla. Pero, volviendo a los rubíes blancos, no los utilizábamos para nada y sólo por su gran dureza conocíamos que eran rubíes.

De los carbúnculos. Habíamos prometido decir algo sobre ellos y referiremos en primer lugar lo que hemos visto con nuestros ojos. Vino a parar a Roma en los tiempos del papa Clemente VII un cierto usurero llamado Biagio di Bono. Este Biagio tenía un carbúnculo blanco de la misma especie de los rubíes blancos de que hemos hablado más arriba, pero que mostraba un fulgor tan agradable que lucía *in tenebris,* no tanto como los carbúnculos de color pero sí lo suficiente como para, situado en un lugar oscurísimo, revelar un fulgor mortecino: esto lo vi yo con mis propios ojos. Como yo tenía como aprendiz a un sobrino suyo, este hombre venía muchas veces a estar conmigo en mi taller y manteníamos agradables conversaciones. Uno de esos días, hablando de piedras preciosas, dijo: «Cuando yo era muy joven y estaba en Piazza Colonna, vi venir a Giacomo Cola, con quien tenía algún parentesco; este Giacomo venía riendo y mostrando un puño cerrado a algunos amigos suyos que se disponían a sentarse sobre unos bancos pero que se levantaron al ver la petulancia de éste. Comenzó a hablar de este modo: 'Sabed, amigos míos, que hoy he tenido un buen día porque he encontrado una piedra tan bella que vale muchos escudos; la he hallado en mi viña y debe ser una reliquia de los antiguos porque esta viña, como bien sabéis, se encuentra en zona de grandes antigüedades. Iba yo a trabajar la tierra en ella y, cuando había caminado cerca de doscientos pasos desde mi casa, me entraron ganas de orinar; mientras lo hacía, tenía la vista puesta en la viña y me pareció que al pie de una de las vides había algo

de fuego; con gran esfuerzo pude terminar de orinar y me parecieron mil años el tiempo que tardé en llegar hasta averiguar qué fuego era aquél. Una vez que llegué a donde me parecía haber visto el fuego, ya no lo vi; después de mirar bien por todo alrededor, no pude hallarlo y se me ocurrió, como mejor expediente, volver al lugar desde donde lo había visto mientras orinaba; así lo hice, e inmediatamente volví a ver ese brillo como de fuego, no despegando la vista de él hasta que llegué a donde estaba'. Con estas palabras, abrió el puño, mostrando lo que había encontrado. Cuando había empezado a hablar, comenzó a oírlo un embajador veneciano que pasaba discretamente montado en un mulo y con unos pocos servidores; poco a poco se fue acercando para oír las maravillas que aquel hombre contaba sobre el fuego convertido en piedra, y dijo: 'Caballeros, si no pareciese demasiado atrevimiento por mi parte, rogaría a este hombre que me mostrase la piedra que dice haber encontrado en su viña'. El hombre, abriendo el puño, dijo al embajador: 'He aquí lo que me pedís, miradla cuanto queráis'. El gentilhombre veneciano, muy educado, dijo con gratas palabras: 'Si no os pareciese presuntuoso, os preguntaría si queréis desprenderos de la piedra y qué precio pedís por ella'. El pobre y gentil romano, que llevaba puesta una capa muy raída (éso fue lo que impulsó al embajador a proponerle la venta), respondió: 'Aunque no tengo necesidad de comprar el pan, si quieres darme lo que vale te complaceré; si lo quieres, pido por ella diez buenos ducados de Camera'. El embajador veneciano, con una cierta sonrisa maliciosa, dijo la palabra de los gentilhombres, sobre todo de los romanos, que han sido el ejemplo de la gloria del mundo; tal palabra no es como la de los artesanos y no puede mudarse: 'Una sola gracia os pido, ya que no llevo dinero encima: mandadme la piedra con un hombre de vuestra confianza y le daré lo que me pedís'. Respondió el romano que no conocía hombre de más confianza que él mismo y que él en persona le llevaría la piedra a donde

quisiera. Y, guiñando el ojo a los compañeros a quienes había relatado todo esto, se fue con el embajador, el cual, desmontando de su mulo, marchó a pie junto con el romano. Para entretenerlo con el fin de que no se arrepintiese —porque, verdaderamente, lo que estaba ocurriendo le parecía un sueño— comenzó a parlotear al estilo veneciano, cosa de la que ellos son muy capaces y no en cambio los romanos. El uno esperaba, complaciéndole la charlatanería; el otro seguía, pareciéndole que no se terminaba nunca el camino hasta su casa. Llegados por fin a casa, introdujo la mano el embajador en una bolsa suya en la que había una buena cantidad de ducados de Camera; abrió las manos impresionando los ojos del pobre romano, que debía hacer ya bastantes años que no había visto tanto oro; fijándose en él, abrió la mano con la piedra y la cogió el embajador. En seguida, contando diez escudos y volviéndose a sus servidores, les mandó que preparasen un buen caballo. Dicho ésto, tomó dos de los ducados y llamó al romano, que andaba por allí y a quien no le llegaba la camisa al cuerpo, y le dijo: 'Estos dos ducados de oro te los doy de añadidura al trato que he hecho contigo; con ellos podrás comprar también un cabestro para colgar'. El soberbio romano, no sabiendo a qué venían estas palabras, se mordió el dedo y lo amenazó, pero el gentilhombre subió rápidamente a su caballo y salió de Roma; se supo después que hizo engastar la piedra, o sea, el carbúnculo mencionado, y se marchó a Constantinopla; en aquel tiempo había allí un nuevo señor y dicen que, por ser esta piedra preciosa tan rara, el gentilhombre le pidió a cambio de ella un gran tesoro y lo obtuvo, llevándoselo con él a Venecia.» He aquí lo que yo he oído referir sobre los carbúnculos.

12. Trabajos de bisutería

El trabajo de bisutería es el arte que se hace con el cincel, realizando anillos, pendientes o pulseras. En mis tiem-

pos era habitual hacer entre otras bellas joyas, ciertas medallitas sutilísimas de oro para llevar en los birretes y en los sombreros; en tales medallas se hacían figuras en bajo y medio relieve, y también de bulto redondo, lo que las hacía bellísimas. El mejor maestro que nunca conocí en esta materia vivió en tiempos de los papas León, Adriano y Clemente y era el maestro Caradosso, del que ya hablé más arriba. Este arte se hace del modo que describiremos a continuación, aunque Caradosso utilizaba un procedimiento y otros artistas otro; por ello, expondremos ambos procedimientos.

Caradosso acostumbraba a hacer un molde de cera exactamente igual a como quería que fuese su obra; después lo cogía y, rellenando todos los huecos, formaba el modelo y lo vaciaba en un bronce de un grosor razonable. Hacía después una lámina de oro algo gruesa por el centro, pero no tanto que no la pudiese doblar fácilmente a su conveniencia; esta lámina era como dos filos de cuchillo más grande que el mencionado modelo; cogía después la lámina bien calentada, la colocaba sobre el modelo de bronce y, con unos pequeños cinceles, de madera de brezo o corno, que es la mejor, comenzaba poco a poco a darle la forma de la figura o figuras que quería hacer. Hay que tener buen cuidado de que el oro no comience en seguida a romperse; por ello se le da con los cinceles, ya sean éstos de madera o de hierro, una vez por un lado y otra por el otro, cuidando de que el oro quede totalmente igualado, porque si estuviera más grueso por una parte que por otra mal se podría llevar a buen término el trabajo. Y de todos los hombres que yo he conocido nunca hubo uno en cuyas obras quedase el oro mejor igualado que en las de Caradosso. Cuando tu medalla tenga la altura del relieve que persigues, comienza entonces a apretar el oro con grandísima destreza, entre las piernas y los brazos, detrás de las cabezas de las figuras y de los animales y, una vez que esté todo bien unido y el oro toque a unas y a otras, corta con diligencia. Después de cortar los campos que quedan bajo las piernas, los brazos y las cabezas se superponen limpiamente y así se hace en los brazos, piernas y cabezas separadas del campo. Después de haber hecho tu obra con buen oro —que debe ser al menos de veintidós quilates y medio, aunque tampoco debe acercarse demasiado a los veintitrés quilates, porque si fuera de ventitrés sería algo dulce de trabajar, mientras que si fuera de menos de veintidós y medio sería algo duro y difícil de soldar— debes comenzar a soldar; el primer modo de hacerlo se llama soldar al calor. Para ello toma un poco de cardenillo del más bello que puedas obtener de su pan virgen, que no debe haber sido utilizado en otra cosa; para este tipo de obras basta con una cantidad equivalente a una de nuestras nueces sin cáscara; le añadirás una sexta parte de amoniaco y otro tanto de bórax; una vez bien mezcladas estas cosas, se licuan en una pequeña escudilla de vidrio con un poco de agua pura. Coge entonces una pajilla muy delgada y toma con ella un poco de cardenillo, que estará en un estado como si fuese un color para pintar; con esta pajilla lo extenderás, con un cierto grosor, sobre las junturas que se han realizado entre las piernas, los brazos, las cabezas y el campo de tu obra. Una vez puesto el cardenillo, echarás por encima un poco de bórax bien triturado. Mientras tanto habrás encendido un fuego nuevo con carbones frescos, pero no consumidos; colocarás tu obra en este fuego y cuidarás de que los carbones se ajusten a las cabezas ordenadamente, según tú quieras soldar, porque las cabezas tienden por naturaleza a expulsar aire. Hecho ésto, trazarás una especie de retícula de carbones sobre tu obra, pero de tal modo que no la toquen. Te darás cuenta de que mientras realizas esta trama de carbones tu obra se habrá puesto del color del fuego; debes entonces comenzar a darle aire diestramente con el fuelle, de tal modo que las llamas se replieguen sobre tu obra; si el aire fuese demasiado fuerte, las llamas se abrirían y saldrían fuera y tu obra correría el riesgo de derretirse o de romperse, mien-

tras que si lo haces con el cuidado que te he dicho comenzarás a ver brillar y moverse la primera piel del oro; cuando esto ocurra, hay que estar preparado con una brocha y un poco de agua y rociar con ella nuestra obra, que de este modo quedará perfectamente unida sin soldadura. Esto por lo que respecta al primer fuego que se aplica a estas obras.

Este primer modo de soldar al calor no es propiamente una soldadura, sino un reducir toda la obra a una sola pieza, porque es tanta la bondad que hay en el cardenillo con el amoniaco y el bórax que sólo mueve la piel del oro y lo sueldan de tal manera que queda de igual dureza por todas partes. Debes introducir después la obra en un fortísimo vinagre blanco con un poco de sal y dejarla dentro durante una noche entera; a la mañana siguiente la encontrarás blanqueada y limpia de bórax. Coge entonces estuco y cúbrela por completo para poderla trabajar con el cuchillo; este estuco se hace de pez griega con un poco de cera amarilla y ladrillo, o sea, tierra cocida, de buenísima calidad y molido: éste es el auténtico buen estuco con el que debes llenar tus medallas u otras cosas similares que quieras cincelar. Coge después unos ciertos cinceles que deben ser gruesos al principio e ir disminuyendo después hasta un extremo, y no deben tener corte alguno porque han de servir solamente para romper y no para quitar; y así se van utilizando. Bien es verdad que en esta labor se producirán necesariamente pequeños agujeros o desgarrones que será necesario soldar; pero has de saber que ello no se hace como antes dijimos sino que se toman, para hacer esta soldadura, seis quilates de oro puro y fino y un quilate y medio entre plata y cobre finos; cuando hayas fundido y derretido el oro puro, le añadirás el cobre y la plata, que es su ley; y con ello se cierran los agujeros o desgarrones que hayas hecho en tu obra. Y debes saber que cada vez que tengas que soldar será necesario poner sobre tu soldadura ya hecha un poco de esta aleación, para no dar lugar a que tu última soldadura vuelva a correrse; y cada vez que sueldes

algunos trozos u otras cosas deberás volver a cubrirla de estuco y cincelarla hasta el final. Éste es el bello procedimiento que usaba el maestro Caradosso.

Explicaremos ahora otro buen procedimiento que han utilizado hombres no menos talentosos que él. Habiendo hecho el modelo de cera según la obra que quieras realizar, debes coger una lámina de oro que sea como antes se dijo, es decir, delgada en los lados y algo gruesa por el centro. Hecho ésto, comienza a trabajarla por el revés con los cinceles gruesos hasta que la hagas hincharse con una cierta protuberancia, según muestre tu modelo; pero no conviene utilizar en este procedimiento el bronce porque, antes de que hayas vaciado tu medalla en bronce, habrás terminado tu obra convenientemente. Y, dado que el bronce ensucia un poco el oro, es necesario, cada vez que quieras volver a calentar tu medalla, frotarla con arena de vidrio (que venden los vidrieros y con la que se limpia muy bien) por culpa de los malos vapores que el oro coge del bronce, mientras que con este otro método estás obligado a ello y puedes calentarla sin necesidad de frotarla. Como hago siempre que me es posible al hablar de mis artes, daré ahora un ejemplo que explicará mucho mejor de lo que el hombre puede expresar con palabras y que hará entender con más facilidad este tema a quienes ésto lean, deseosos de aprender o de oír para su placer algo sobre estos bellos trabajos. Con este procedimiento arriba mencionado le hice una medalla a un sienés llamado Girolamo Marretta; en ella estaba representado Hércules abriéndole la boca al león; las figuras de Hércules y el león yo las había hecho de bulto redondo, de tal modo que apenas estaban adheridas al fondo más que por algunas pequeñas uniones. Y todo ello lo hice en el modo aludido, sin bronce, trabajándola unas veces de un lado y otras de otro hasta que la dejé tan fina y con tan buen dibujo que nuestro gran Miguel Ángel vino a mi taller para verla y, tras mirarla durante un cierto tiempo, dijo, para darme ánimos: «Si esta obra fuera de ta-

maño grande y hecha de mármol o de bronce, asombraría al mundo con este bello diseño con el que está realizada; pero, siendo del tamaño que es, le encuentro yo una belleza que no creo que jamás lograsen los orfebres antiguos». Estas palabras me conmovieron y me dieron grandísimo ánimo, no sólo para las cosas pequeñas sino también para hacer cosas grandes, porque las palabras que tuvo a bien decir aquel maravilloso hombre encerraban esta idea: que si yo hubiese querido hacer dos figuras grandes, no habría conseguido la misma belleza que se veía en las pequeñas; y, si por un lado este hombre me ensalzó extraordinariamente, por otro me demostró con sus palabras que quien haga cosas pequeñas de calidad no las sabría hacer iguales en grande. Y estas palabras encendieron en mí la voluntad de aprender las mil cosas que ignoraba. Esto ocurrió aproximadamente un año después del *sacco* de Roma, encontrándome yo en Florencia, que fue la ciudad donde hice esta medalla. Una vez que la hube terminado, me vino a buscar un gentilhombre florentino que se llamaba Federico Ginori y que era tan amante del talento que estimaba sobremanera y favorecía a quienes lo poseían. Por sus negocios había residido durante muchos años en Nápoles; en esta época se había enamorado de una gran princesa y, ya en Florencia, quería hacer una medalla que guardase memoria de su difícil amor. Vino a buscarme y me dijo: «Querido Benvenuto, he visto una medalla que habéis hecho para Girolamo Marreta y me atrevo a decir que es imposible hacer otra que la supere; sin embargo quisiera que, por consideración a mí, os esforcéis en hacer una que sea igual de bella, o más si es posible; quisiera que en dicha medalla se representase un Atlas sosteniendo el cielo y que la hicieseis con tanta complacencia y talento que inmediatamente se reconozca; no reparéis para ello en gastos». Me puse manos a la obra y realicé un pequeño modelo con toda la diligencia que me fue posible poner en ello; e hice el mencionado Atlas de cera blanca. Después de haber dicho al

gentilhombre que dejase el asunto de mi cuenta, pensé hacer una medalla cuyo campo fuese de lapislázuli y el cielo una lámina de cristal con el zodiaco tallado; hice una lámina de oro y comencé, poco a poco, a dar relieve a mi figura con toda la paciencia imaginable. Yo tenía un pequeño yunque redondo sobre el cual trabajaba y de vez en cuando quitaba oro del campo con un martillito y lo ponía en los brazos y en las piernas para que todas las partes quedasen de similar grosor; y de este modo, aunando paciencia y cuidado, siempre trabajando, llevé la figura casi hasta su final; este procedimiento se conoce como *trabajar en redondo*[14], es decir, sin tener debajo el campo y sin cubrirla con los estucos que antes mencioné. Una vez que, como he dicho, casi terminé la figura, la cubrí con este estuco y la culminé con mis cinceles. Después, poco a poco, la fui despegando de su campo de oro, cosa que es muy difícil como para poderla explicar, aunque, no obstante, diré acerca de ello todo cuanto sepa y pueda. Ya hemos hablado del modo en que se unen los brazos y las piernas, dejando las figuras pegadas al campo de oro, pero, dado que la figura [no] se debe separar del campo de oro y debe el maestro servirse de éste, es necesario coger un pequeño martillo y con su punta ir golpeando poco a poco en el oro sobre aquel yunque que antes mencioné, mientras que con un cierto movimiento de las manos se empuja hacia adentro con los cinceles hasta que la figura quede algo abombada en su campo; si quieres dejarla sobre su campo de oro, no es necesario este abombamiento, pero hay que tener cuidado de que el campo de oro no se salga de su sitio; no obstante, en este otro procedimiento, al no querer servirte del campo, éste se puede abombar y retorcer en aquellos puntos que encuentres necesario. Cuando veas que queda oro suficiente para poder unir su parte de atrás, sepárala del resto del campo y pega tu figura poco a poco; dale una última

[14] *Lavorare in tondo*, en el original *(N. del T.)*.

capa fina sin cubrirla más de estuco, porque es de razón que no deben quedar lugares abiertos por los que el estuco pueda entrar. Todo ésto lo hice con el mencionado Atlas, uniéndolo después por aquellos puntos en que debía tocar al lapislázuli. Una vez hecho su campo, soldé dos pedúnculos de oro bastante fuertes; previamente había hecho abrir agujeros en el lapislázuli y, de este modo, quedó firmemente unido. Al mismo tiempo, había preparado una lámina de cristal bellísimo y proporcionada a mi Atlas, y la pegué por su parte de atrás; en esta lámina estaba tallado el zodiaco y Atlas la sostenía con sus manos alzadas. Realicé después una riquísima ornamentación de oro llena de follajes, frutos y otras galanterías, y dentro de ella coloqué toda mi obra. Y no quiero dejar de aludir a una bella idea que se presentaba en la medalla mediante una locución latina. Por haberse enamorado este gentilhombre de algo tan grande que no le convenía, la frase que figuraba en la medalla decía: «Summam tulisse iuvat». Algunos dicen que este caballero murió muy joven a causa de su enamoramiento. Como era muy amigo de messer Luigi Alamanni, hombre virtuosísimo, a su muerte la medalla llegó a manos de éste quien, después del asedio de Florencia, marchó a ver al rey de Francia y le hizo con ella un presente; el rey le preguntó con gran interés si conocía al maestro que la había hecho y messer Luigi dijo que no sólo lo conocía sino que era su queridísimo amigo. Desde entonces comenzó el rey Francisco a desear que fuese a servirle, tal y como hice, pero de ello hablaré en su momento porque, entretanto, pasaron muchos años.

Prometí hablar de un broche que hice para el Papa Clemente y que se abrochaba a su capa pluvial. No conozco modo más seguro cuando se quiere razonar sobre estas bellas artes y arrojar sobre ellas el poco de luz que mi escaso ingenio me permita que hacerlo mediante ejemplos de las obras que he tenido ocasión de realizar, con lo cual podré hablar de tales artes y enseñarlas con mucha más seguridad. Este broche mencionado fue una obra muy importante y de gran dificultad. No hay ninguna duda de que las cosas pequeñas obedecen más a la mano, por mor de la materia, y que cuanto más pequeñas son tanto más fácil de hacerse obedecer. Este broche tenía el tamaño aproximado de una mano abierta, un palmo por cada lado; era redondo y en él se representaba a Dios Padre bendiciendo. La figura de Dios Padre tenía la cabeza y los brazos de bulto redondo y el resto estaba realizado en relieve y pegado a su campo; tenía a su alrededor una buena cantidad de ángeles, parte de los cuales aparecían envueltos en su manto y otros entremezclados en las piedras preciosas que mencionamos más arriba. Algunos de estos angelotes eran de bulto redondo, otros de altorrelieve y otros de bajorrelieve. Yo había representado a Dios Padre sentado sobre aquel bello diamante que había costado treinta y seis mil escudos, y habéis de saber que es mucho más fatigoso este modo de trabajar, cuando se está limitado por piedras preciosas o cosas similares. No obstante, todo se puede terminar bien si en ello se pone la dedicación y el esfuerzo que ponen las grandes artes. Yo lo hice del siguiente modo. Saqué una lámina aproximadamente un dedo más grande del tamaño con el que había de quedar la obra; previamente había hecho un modelo de las medidas exactas que iba a tener ésta y lo había concluido bellamente. Habiendo sacado mi lámina de oro, comencé, como digo más arriba, a abombarla por su parte central, dándole sobre el yunque con mis pequeños martillos; esto producía dos efectos porque, por un lado, con la punta golpeaba la parte de dentro, de tal modo que el oro se abombaba grandemente, pero, donde lo veía muy grueso, lo golpeaba con los cinceles una vez al derecho y otra al revés, hasta que iba revelándose la forma de mi figura. Y poco a poco, ora con una clase de cincel ora con otra, me hacía obedecer por el oro gracias a mi paciencia y a algo de práctica, de tal manera que en pocos días terminé la primera figura de Dios Padre, de bulto redondo y

de enorme gracia. El Papa Clemente había oído decir que yo trabajaba de modo muy distinto a como lo hacía Caradosso; los que se lo decían eran hombres muy próximos a él e influenciados por ciertos envidiosos, y tanto habían insistido en el tema que el buen Papa, movido por sus palabras, imaginaba que yo nunca sabría ni podría terminar una obra semejante. Así que me mandó llamar y me hizo saber que quería ver de qué modo trabajaba yo y el trabajo que ya tenía hecho. Inmediatamente le llevé la obra en el estado en que se encontraba; en ella quedaba ya descubierta la figura de Dios Padre, tan avanzada y tan bellísima como habría de mostrarse ya después, con la obra acabada. Me parecía haber mejorado bastante el modelo de cera que había mostrado a Su Santidad, y el Papa fue de esa misma opinión; como persona de ingenio que era, se dirigió a ciertos señores que se encontraban en su presencia y les dijo: «¡Qué grande es la fuerza de la virtud! Cuánto más se la molesta con la envidia, tanto más bella se muestra y crece a expensas de ésta. Yo sólo entiendo un poco de arte, pero veo claramente que esta obra está mucho mejor hecha que el modelo que me mostró; pero lo que no entiendo es cómo de esta lámina podrás sacar esa cantidad de ángeles sin romper lo que hasta entonces hayas hecho.» Le expliqué entonces al Papa cómo quería sacar los angelotes uno a uno, porque había algunos que eran de altísimo relieve, casi de bulto redondo, y era necesario sacarlos primero de la lámina de oro, uno a uno, hasta la altura que iban a tener, como había hecho con la figura de Dios Padre, abombando poco a poco la lámina de oro con mis cinceles, golpeando una vez del derecho y otra del revés, de modo que se distribuyesen bien el grosor del oro, de todo lo cual derivaba la necesidad de hacer primero aquellas partes que sobresalían con mayor relieve porque después no sería muy dificultoso hacer las partes en bajorrelieve. El interés de este modo de trabajar era el mantener el oro de un grosor igual por todas partes. Y, si el buen Caradosso trabajaba de otra manera —y, ciertamente, de él había aprendido yo el buen hacer—, no es menos cierto que para quienes se deleitan en el estudio es fácil añadir alguna novedad a las cosas que ya están hechas; y yo sabía que con la forma de bronce que usaba Caradosso la obra era mucho más difícil de hacer, llevaba mucho más tiempo y me habría sido necesario recomponerla y volverla a soldar varias veces, con los riesgos que encierra el fuego; en cambio, con este otro procedimiento había comprobado yo que desaparecía una gran parte de las dificultades y la obra se terminaba más pronto y mejor. Ante estas palabras, el ingenioso y buen Papa me dijo: «Ve, Benvenuto mío, trabaja a tu manera y termíname el broche pronto, que será bueno para ti. Y, si alguna vez te mando llamar, trae siempre la obra contigo para que pueda ir viendo lo que haces, no ya para enseñarte sino porque yo experimento un grandísimo placer con este bello arte.»

Los hombres de valía surgen en las épocas en que haya un buen príncipe que se deleite con todas las clases de talentos, como ocurrió en el tiempo del primer Cosme de Medici, que los favoreció grandemente y, gracias a ello, surgieron Filippo di ser Brunellesco, Donatello y Ghiberti. Filippo fue un arquitecto tan bueno como sea posible imaginar; Donatello esculpió en mármol y bronce y también pintó con toda la excelencia a la que se puede llegar en este difícil arte. Lorenzo Ghiberti hizo las puertas de bronce de San Juan, que no han tenido par en el mundo. Después llegó Lorenzo de Medici, bajo el cual se formó el maravilloso Miguel Ángel Buonarrotti, aunque no podía dar todavía muestras de su gran talento; pero quiso Dios que llegase el Papa Julio II, que no sólo se deleitaba grandemente sino que además entendía, y dio trabajo al arquitecto Bramante, que era un pintorcillo de poca valía pero que mostraba tan buena inclinación al bello estilo en arquitectura que el buen Papa Julio, al saberlo, le dio grandes ánimos y no sólo le encargó grandes obras sino que le otorgó mil escudos de renta. Este Bramante, viendo cuánto se complacía el buen

Papa con los grandes talentos y sabiendo que el Papa quería hacer pintar la bóveda de la gran capilla papal, presentó al Papa a Miguel Ángel Buonarrotti, que se encontraba en Roma sin ningún crédito y desconocidas sus grandes dotes. Y así le fue encargada la obra por este buen Papa, que favorecía el talento y en él se complacía, y Miguel Ángel pintó maravillosamente la gran bóveda y mostró en ella el bello estilo que casi se había perdido. Vino después el Papa León X y, al mismo tiempo, el gran rey Francisco de Francia, y estos dos príncipes compitieron entre sí por ver quién hacía alumbrar más talentos. Más tarde llegó el desventurado Papa Clemente, que también los estimaba y apreciaba, pero que conoció tantas adversidades durante su pontificado y en su propia patria que no pudo favorecerlos del modo que hubiese deseado. Yo puedo hablar de ello con conocimiento de causa porque serví a este Papa durante todo su pontificado, siendo yo entonces muy joven. Respecto a esta obra de la que estoy hablando, dijo este Papa que quería ver los diseños y modelos de todos los hombres a los que bastaba la idea de poder emprender una tal empresa. Vino después el *sacco* de Roma. Habiendo partido de Florencia, me encontraba yo en Roma y, cuando me llegó esta noticia, hice yo también un modelito de cera blanca del tamaño exacto que debía tener la obra y, llevándolo conmigo, me presenté ante el Papa en un momento en el que se encontraban en su presencia muchísimos artistas mostrándole sus dibujos para esta bella obra. Cuando yo llegué, el Papa ya había visto una buena cantidad de ellos y se dirigía a Su Santidad un cierto Micheletto, tallista de piedras y un hombre de gran valía en su profesión. En todos sus diseños los artistas habían colocado el gran diamante en medio del pecho de Dios Padre; la idea de hacer una figura de Dios Padre había partido del propio Papa pero, al ver este gran diamante en el pecho de una figura tan pequeña, este buen Pontífice decía: «¿No se podría acomodar este diamante de otro modo que no fuese colocándolo en el pecho?» Estos artistas respondían que ello era imposible si se quería que se mantuviese bien. El Papa, que estaba ya cansado de tantos dibujos, se dirigió a mí y me preguntó si había llevado algo para mostrarle y, mientras yo sacaba mi estuche, dijo a aquellos maestros: «Siempre es bueno oír la opinión de todos y, aunque es joven, yo he visto cosas de su mano que demuestran un buen hacer». Entre tanto yo ya había sacado mi modelo y lo había puesto ante su vista; en cuanto lo vio, me dijo: «Has dado en el clavo y quiero que así se haga». Después, dirigiéndose a los otros, les habló así: «Ved ahora cómo este bello diamante se podía acomodar de otra forma distinta. Benvenuto ha hecho con él un escabel para sentar la figura sobre él y no se puede imaginar modo mejor de disponerlo». Hizo que inmediatamente se me diera dinero, quinientos escudos de oro, dándome ánimos con las más corteses palabras, y aquí estuvo el origen de lo poco que he podido después demostrar al mundo.

Prometí al principio de este libro hablar sobre la causa que me impulsaba a escribir este volumen, causa que dije que provocaría a los hombres gran vergüenza por el hecho en sí y gran compasión hacia mí y, como no soy capaz de retenerlo dentro de mí, me veo forzado a contarlo. Un poco antes hablé de los grandes príncipes que tantas ocasiones habían dado a los hombres para reavivar todas las bellas virtudes que casi se habían extinguido; me atrevería a decir que el rey Francisco de Francia fue el más amante de los talentos y el más liberal de todos los hombres que hayan existido en el mundo. Yo fui llamado por Su Majestad cuando me encontraba en Roma y me presenté ante él en 1540, teniendo exactamente cuarenta años. El rey me encargó obras de todas las grandes artes, y en su momento hablaremos del modo en que se hacen. En esta época hice para Su Majestad las primeras obras escultóricas grandes y grandísimas de plata y oro, nuna le pedí salario ni cosa alguna y sólo de su digna liberalidad me asignó un salario

de mil escudos al año y me dio además un castillo que hay en París que se llama Petit Nesle, en el que le serví hasta pasados cuatro años. Por haber terribles guerras en aquellas regiones, pedí a Su Majestad licencia para venir a Italia, que me otorgó de no muy buena gana. Al final pude partir y quedé como acreedor de setecientos ducados de oro que se me debían de mi salario y, además, de las facturas de las grandes obras que había realizado y que ascendían a cerca de quince mil escudos; en mi castillo, al cuidado de mis aprendices, el romano Pagolo y el napolitano Ascanio, dejé algunos vasos de plata grandes y pequeños, hechos con mi propia plata, sin contar un gran vaso totalmente cincelado con figuras; éste último lo había hecho con la plata del rey, pero los demás, que eran bastantes, los había hecho con la mía propia. Y, sobre todo, dejé allí todo el fruto de mis esfuerzos de veinte años en Roma y todo el ajuar de mi rica casa, que era tal que podía alojar y mantener a cualquier honorable señor o gentilhombre. En una ocasión en que llegó a París el obispo de Pavía, yo, en cuanto lo supe, lo saqué de la hostería y le di en mi castillo una habitación (o mas bien una gran estancia) por todo el tiempo que quiso, y sería demasiado largo reseñar aquí a tantos otros a quienes hice objeto de similares cortesías. Sólo digo que la causa de venir a Italia no fue otra que aportar algún socorro a mis seis pobres sobrinas, hijas de una hermana mía, a las cuales doté en seguida que llegué. Después, antes de partir de Italia, fui a ver a mi felicísimo y afortunadísimo señor el duque Cosme de Medici sólo para besarle las manos y retornar a Francia con su bendición. Este benigno señor me ofreció tan grata acogida como se pueda imaginar y me pidió que le hiciese un modelo para una figura de Perseo con la cabeza de Medusa en la mano, diciéndome que quería colocar esta estatua en un arco de su gran *loggia* de la plaza. Por ello, movido por el ansia de honores, dije: «¿Entonces, esta obra quedará colocada entre una de Miguel Ángel y otra de Donato, los hombres cuyos talentos han superado al de los antiguos?» ¿Qué mayor tesoro podría yo desear que estar entre dos hombres tan grandes?» Y, ya que yo me había dedicado afanosamente a los estudios de este arte, me prometí que mi obra se vería entre aquéllas; con gran alegría y solicitud me puse a hacer un modelo de alrededor de una braza de altura, representando al Perseo que su excelencia ilustrísima me había encargado. Una vez hecho, lo llevé ante su excelencia ilustrísima quien, maravillado, dijo: «Benvenuto, si quisieras hacer en grande esta obra con la misma excelencia con que la has hecho en pequeño, te digo que sería sin duda la más bella obra que hubiese en la plaza». Yo sentí, en parte orgullo por lo que había hecho y en parte también grandísimo ánimo, pero dije modestamente al duque: «Considerar, mi excelentísimo señor, que en la plaza están las obras de Donatello y Miguel Ángel, los más grandes hombres que haya habido y que quizás haya nunca en el mundo; pero, por lo que respecta a mi modelo, me basta con la oportunidad de hacer mi obra, que será tres veces mejor que el modelo que veis». Tras mis palabras, el duque movió la cabeza y yo me separé de él. Dos días después me hizo dar alojamiento, provisiones y todas las cosas necesarias para realizar la obra; ésta la terminé, como públicamente se ve al cabo de pocos años, por culpa de ciertas dificultades que no conviene explicar, y su excelencia ilustrísima me dijo que el resultado iba mucho más allá de lo que le había prometido y que me contentaría a mí tanto como yo lo había contentado a él. Ante estas corteses palabras de su excelencia Ilustrísima, le expuse que, antes de darme nada por mis esfuerzos, quería, si ello placía a su Excelencia, ir a Valdombrosa, Camaldoli, Ermo y San Francesco sólo para agradecer a Dios el haber podido terminar con su ayuda una obra tan difícil y en la cual habían surgido las extremas dificultades que en su momento explicaré. A su Excelencia le pareció bien que fuese y así lo hice, dando siempre gracias a Dios por aquel viaje; al cabo de seis días volví e in-

mediatamente fui a visitar a mi señor, que me dio una gran acogida. Pasados dos días lo vi conturbado, sin haberle dado causa ninguna para ello, y, aunque yo le he pedido licencia muchas veces, él no me la da ni me encarga nada y por ello no he podido servir ni a él ni a otros, no sabiendo ni siquiera la causa de mi grandísima desgracia. Y así, encontrándome desesperado, pensé que mi desgracia podía venir de los influjos celestes que nos dominan y me puse a escribir toda mi vida y mis orígenes y todas las cosas que había hecho en el mundo; y así escribí sobre los años que había servido a mi glorioso señor el duque Cosme. Pero, considerando que los príncipes tienen a mal que uno de sus siervos, quejándose, diga la verdad de sus razones, puse remedio a esto y arrojé al fuego todo lo escrito sobre los años en que, con gran pasión y no sin lágrimas, había servido a mi señor el duque Cosme, con la firme intención de no volver a escribir más sobre ello. Sólo para ser útil al mundo y para salir de esta ociosidad, viendo que se me impedía trabajar y estando deseoso de dar gracias a Dios por haber nacido hombre, me he decidido a hablar.

Volvamos ahora a aquel buen Papa Clemente; por los ánimos que me dio y gracias a las ocasiones que me proporcionó Su Santidad realicé grandes obras de las cuales hablaré en su momento. Pero, volviendo a la obra de que estábamos hablando, es decir, el broche de su capa pluvial, tras haber dado su buen relieve a aquella figura de Dios Padre y trabajado de un modo distinto a como lo hacía Caradosso, me apliqué a realizar, poco a poco, las figuras de los *putti* que estaban en torno a Dios Padre y, guardando el orden que antes expliqué, iba dándoles relieve uno a uno comenzando por aquellos que iban a ser de mayor relieve que los demás. No hay duda de que este trabajo es una de las más extremas fatigas que existen en nuestro arte, pero también lo más bello, porque considérese que con este procedimiento di relieve y buena forma, con mis cinceles, a quince figuras de angelotes, sin tener que soldar ninguna

rotura; y ésto lo logré sólo a base de paciencia, cuidado e inteligencia y a haber elegido el mejor de entre todos los procedimientos de trabajo posibles. No pasaban tres días seguidos sin que el Papa me mandase llamar, y en cada ocasión veía unas veces uno y otras dos de estos bellos angelotes y quedaba grandemente maravillado; siempre me preguntaba el procedimiento que había utilizado y lo que más asombro le causaba era el considerar que en pocos días había sacado adelante una obra tan dificultosa y sin desgarramiento alguno; como persona inteligente que era, esto era lo que más le asombraba, y decía: «He visto algunas obras de Caradosso que antes de estar terminadas ya estaban llenas de soldaduras». Continuamente me daba ánimo y estímulos para el buen hacer. Y así fui terminando la obra solícitamente; cuando hube realizado todos los angelotes de gran relieve comencé (habiendo añadido el oro entre la cabeza, brazos y piernas) a separarlos del plano y unir el plano separado por las partes que tenía despegadas. Después comencé a soldarlas con gran paciencia, siguiendo siempre el mismo método, o sea, rebajar de ley las soldaduras. Pero, con toda la gran obra que era, me las ingenié para ponerla al fuego lo menos posible, de modo que ponía todas las roturas en orden y todas las cosas que había unido juntas, o sea, los brazos, piernas y cabeza, y lo soldaba todo en un fuego; de ese modo logré soldar con sólo cuatro fuegos todo lo que necesitaba. Una vez que terminé de soldar —que así se llama el tratar a la figura con fuego— empecé inmediatamente a limpiar todas estas soldaduras con gran diligencia, sobre todo las soldaduras de los campos. Cuando los campos estuvieron limpios y uniformes en grosor, introduje toda mi obra en pez, es decir, el estuco que antes mencioné, y comencé a terminarla con mis cinceles en el modo antedicho. Pero aún tenía que realizar en el plano de la obra una buena cantidad de angelotes en bajorrelieve, ninguna parte de los cuales quedaba despegada, porque una parte de los angelotes era de gran relieve, otra en bajorre-

lieve y otros solamente perfilados, de modo que perfilé todos estos angelotes con cinceles algo gruesos; le quité después la pez y volví a calentarla muy bien, introduciéndola después de nuevo en pez, con el fondo hacia arriba de tal modo que todas mis figuras quedaban escondidas en la pez; ésta, es decir, el estuco, la había hecho algo más blanda que la primera, porque comenzaba a trabajar con los cinceles en el fondo de los angelotes que había perfilado; dando con destreza en aquellos que yo quería que tuviesen más relieve, los empujé hacia afuera algo más que los otros. Quité después la pez e introduje la obra en la primera pez, la más dura, y, poniéndola por su parte recta, la terminé con mis cinceles en el modo mencionado, con gran destreza e inteligencia. Puesto que en esta obra había montado ciertas piedras preciosas que antes mencioné, le hice un fondo con un broche que se unía a la capa pluvial en el pecho del Papa. Este fondo estaba trabajado en muy diversos modos, con espirales, mascarillas y otras cosas agradables, y se enganchaba mediante ciertos tornillos que lo mantenían fuertemente unido pero sin que se vieran, como si estuviese soldado. Después se esmaltó esta obra por muchas partes, sobre todo en el friso de alrededor, y, hechas todas estas operaciones, me dispuse a darle su bella terminación del modo que sigue. Comencé a terminar primeramente todas las partes que quedaban descubiertas, o sea, desnudas; ello se debe hacer utilizando ciertas puntas de piedra hechas expresamente y que deben ser gruesas como cinceles para ir después disminuyendo hasta quedar apuntadas, en número de cuatro o cinco; con esta clase de piedras se utiliza un poco de piedra pómez bien mezclada y se usan para allanar bien los golpes de los hierros —es decir, de los cinceles, los buriles y toda clase de instrumentos similares. La cosa más bella que se puede ver en este tipo de obras es una limpísima unión, y ésta no puede lograrse de modo mejor que como se ha dicho; y, si queremos que muestre un color más bello y encendido, la piel que dejan los hierros que no quitan nada no toma un color tan bello, y por eso nosotros hemos recurrido a terminar los paños con un hierro sutilísimo bien templado y después roto, porque esta rotura revela un grano sutilísimo; con este hierro golpeamos todos los paños valiéndonos de un pequeño martillito que pese alrededor de dos escudos; ésto es lo que se llama «agamuzar»[15]. Para paños más gruesos se utiliza también otro procedimiento que se conoce como granear[16] y en el que se usa un pequeño instrumento de hierro bien apuntado pero no roto. Estos dos procedimientos son muy diferentes uno de otro. También se usa otro método para la separación de los campos; en él nos servimos de un buril sutil y bien afilado y con él arañamos todos los campos siempre por un lado, o sea, de través, ya que en caso contrario no resultaría bien. Una vez realizadas todas estas operaciones, debes coger tu obra e introducirla en una palangana de vidrio limpia y hacer que sobre ella orinen varios muchachos, porque la orina de éstos es más pura y cálida que la del hombre adulto.. Hecho ésto, debes disponerte a colorear tu obra para darle el último toque; el color se da con un cardenillo y amoniaco. Se toma el cardenillo más limpio que se pueda encontrar, y que sea sólido y de bello color, otra cantidad igual de amoniaco y una vigésima parte de salitre (es decir, de ese material con el que se hace la pólvora de las escopetas), del más limpio que encuentres; tritura juntas todas estas cosas, pero ten buen cuidado de no hacerlo ni sobre hierro ni sobre bronce; hazlo sobre piedra y con piedra, ya sea pórfido u otra piedra de la que puedas disponer, aunque el pórfido es la mejor de todas. Hecho ésto, pon esta mezcla triturada en una escudilla de vidrio y dilúyela con vinagre hasta dejarla como si se tratase de una salsa, o sea, de modo que no quede ni demasiado líquida ni demasiado sólida. Coge después un pincel de pelo de cerdo lo más su-

---

[15] *Camosciare*, en el original (*N. del T.*).
[16] *Granire*, en el original (*N. del T.*).

til que te sea posible y, ayudándote de él, cubre tu obra con el mencionado cardenillo, dándole una capa de un grosor como de medio filo de cuchillo e igual por todas partes. Necesitarás después tener encendido un fuego de carbones y que éstos se encuentren ya medio consumidos, es decir, que el fuego haya perdido ya su furor; con las tenazas nivelarás este fuego hasta que puedas colocar sobre él tu obra. Hecho ésto, la pondrás sobre el fuego, tomarás con las tenazas algunos carbones que estén bien encendidos y con ellos así cogidos irás recorriendo las partes en que el cardenillo esté demasiado grueso, porque hay que hacerlo arder todo por igual. Pero debes tener cuidado de no excederte, porque una cosa es hacerlo arder y otra resecarlo, y esto último sería bastante perjudicial porque tu obra no tomaría buen color y te sería muy difícil eliminarlo con tus cepillos. Teniendo en cuenta tales advertencias, podrás ver el momento en que el cardenillo se haya quemado casi por igual; así, a medio cocer, saca la obra y ponla sobre una piedra o una tabla y así, caliente, cúbrela con una palangana limpia dejándola así hasta que esté bien fría. Después se introduce en una palangana de vidrio bien limpia y, si queremos hacer las cosas bien, es necesario que algunos muchachos orinen en esta palangana hasta que quede la obra bien cubierta; después se limpia con el cepillo de cerdas. Tales operaciones se hacen con las obras que están esmaltadas, pero cuando la obra no lo esté, en el momento en que el cardenillo se haya quemado como antes se explicó, debes introducir la obra caliente en la orina, y con ello se termina. Así lo hice con mi obra mencionada, fijando después las piedras preciosas en sus lugares correspondientes mediante tornillos, seguros y otras fortísimas ligaduras, y le uní su bello fondo tan fuertemente como si hubiese estado soldado.

También se usa otro procedimiento para trabajar estas láminas de oro, consistente en hacer una especie de figuritas de un tamaño de alrededor de media braza. Como antes dije, conviene aportar aquí algún ejemplo para mejor comprender dicho procedimiento. Había en Roma numerosos cardenales que gustaban de tener en sus *studioli* secretos un crucifijo de alrededor de un palmo y un dedo más. Tales crucifijos se hacen de oro, plata y marfil; los primeros se hicieron de oro, y los realizaba con muy buen diseño el maestro Caradosso; se pagaban a cien escudos cada uno o más. Explicaré el procedimiento que utilizaba él y también el utilizado por mí, que es muy distinto del suyo y más difícil, pero con el cual la obra se hace más rápidamente y con mayor seguridad y belleza. Caradosso hacía su modelo de cera del tamaño exacto que quería que tuviese su obra y, con las piernas separadas una de otra y no superpuestas como se acostumbra en los Crucifijos. Hecho éste modelo, lo hacía vaciar en bronce. Mientras, tomaba una lámina de oro triangular y unos dos dedos más grande que el modelo por todos sus lados; ponía después esta lámina sobre el mencionado Crucifijo de bronce y, con unos pequeños martillos de madera un tanto largos, golpeaba la lámina sobre el Crucifijo de bronce hasta que le daba una forma de más de medio relieve; seguidamente, con cinceles y martillo, comenzaba con gran cuidado a golpear una vez de un lado y otra del otro, y así poco a poco hasta que le daba el relieve conveniente. Hecho ésto, con los mismos cinceles y martillos golpeaba los márgenes del oro que sobresalían en torno a la figura de Cristo, hasta que llegaban casi a rodear la cabeza, el cuerpo, los brazos y las piernas. Después llenaba su obra de pez, es decir, estuco del que antes mencioné, y con sus cinceles y martillos iba trazando los músculos y miembros de la figura. Hecho lo cual, quitaba la pez, unía el oro y lo soldaba muy bien con oro de dos quilates menos de ley, dejando abierto un agujero en la unión de los hombros para poder sacar el estuco; después lo terminaba con sus cinceles. Y, cuando estaba ya en la penúltima piel, superponía los pies uno sobre otro y terminaba todo lo demás con buen diseño. Yo, en cambio, no

utilizo bronce porque es un gran enemigo del oro (hace que se rompa y ocasiona grandes problemas), sino que trabajaba, con la seguridad del arte y la buena práctica, con los mencionados cinceles y ciertos yunques que se denominan bigornetas[17]. En el tiempo que Caradosso empleaba en fundir el bronce, yo adelantaba con mi obra y me libraba del perjuicio de los vapores del bronce, haciendo todo lo demás igual que él; y, al final, resultaba más rápido y también mejor que la obra de aquel valiosísimo hombre. Después se terminaban, esmaltaban y coloreaban las obras según los procedimientos que más arriba se han descrito. Como he prometido aducir siempre un ejemplo de mi propia mano para que quien lea mi escrito pueda comprobar que estas experiencias no las he aprendido yo a costa de los esfuerzos de otros, relataré que hice para el rey de Francia un salero de oro de forma oval y de una longitud de alrededor de dos tercios de braza; el primer sólido de la forma oval tenía un grosor de cuatro dedos de hombre y muchos riquísimos ornamentos. Después había separado, con agradable y bella manera como exige el arte, al Mar y a la Tierra, y, sobre la parte del mar, coloqué una figura de oro de más de media braza, de bulto redondo y sacada de una lámina a fuerza de martillo y cincel. Representaba a Neptuno, dios del mar, y estaba sentada sobre una concha, es decir, un nicho marino, en forma de triunfo, con sus cuatro caballos de mar, caballos en su mitad anterior y peces en su mitad posterior; en la mano derecha sostenía su tridente y con la izquierda se apoyaba sobre una barca riquísimamente adornada con batallas de monstruos marinos menuda y cuidadosamente realizados; esta barca se había hecho para contener la sal cómodamente. Frente a Neptuno coloqué una figura femenina del mismo tamaño e igualmente de bulto redondo y acomodé a ambas figuras de tal forma que las piernas de una se introducían entre las de la

[17] *Caccianfuori,* en el original *(N. del T.).*

otra con bellísima gracia; una pierna estaba extendida y la otra flexionada, representando al monte y a la llanura. En la mano de esta figura coloqué un templete de orden jónico, ricamente trabajado, en el que se ponía la pimienta, y en su mano derecha una cornucopia abundantísima en hojas, frutos y flores. En la parte de la tierra situé algunos bellos animales terrestres y en la del mar bellísimos peces. También había hecho en la parte gruesa del óvalo un compartimento con ocho nichos, en los que representé a la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno, por un lado, y por otro, la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche; el vano estaba totalmente cubierto de madera de ébano, de la cual sólo se veía una pequeña cinta que, por ser negra, le añadía gracia. Después la coloqué sobre cuatro bolitas de marfil de un tamaño adecuado, ocultas en el ébano hasta algo más de su mitad y hechas de tal manera que giraban en sus cajas de modo que, posado el salero sobre la mesa, fácilmente pudiese girar para todos lados. Una buena parte de esta obra estaba esmaltada: las hojas, frutos y flores, algunos troncos, toda el agua marina y muchas otras partes que el arte exigía. No quiero dejar de referir ciertos sucesos extraños que me ocurrieron cuando presenté esta obra al rey cristianísimo. Su Majestad me había asignado un tesorero suyo, de nombre Monseñor de Marmagna, hombre viejo y muy terrible e ingenioso; dado que casi todos los franceses son enemigos mortales de los italianos, este hombre, alrededor de un mes antes de que yo llevase el salero al rey, me había mostrado una figurita de bronce de un tamaño algo mayor que las mías de oro; era antigua y representaba a Mercurio con su cadúceo en la mano; me dijo que era de un pobre compañero que de buena gana la vendería, a lo cual yo le respondí que, no queriéndola su señoría, veía yo en ella tanta valía que pagaría cien escudos de oro. Como persona libre y abierta que soy, la alabé diciendo que nunca había visto figura más bella. Este mal viejo me dijo que me la conseguiría y me dio esperanzas de ello,

porque la había tasado muy diferentemente a lo que yo ofrecía. Por mi parte, no volví a pensar en el tema y, el día en que llevé el salero al rey Francisco, éste lo miró con atención y quedó muy satisfecho del resultado de mis esfuerzos, pero en ese momento aquel mal viejo sacó la figura mencionada y dijo: «Sacra Majestad, esta figura es antigua, como vos mismo podéis ver, y de tanta excelencia que Benvenuto, aquí presente, ha querido dar por ella cien escudos de oro. Yo la tenía entre ciertas pertenencias mías que había traído del Languedoc, mi tesorería, y jamás me habría atrevido a presentarla ante Vuestra Majestad sin haberme asegurado antes de que era de una excelencia digna de Vos.» Ante estas palabras, el rey se volvió hacia mí y, en presencia de aquél, me preguntó si era verdad lo que decía. Le respondí que era cierto y que la obra mencionada me parecía cosa admirable. Y entonces dijo el rey: «Demos gracias a Dios porque en nuestros tiempos nacen hombres cuyas obras nos placen mucho más que las de los antiguos». Devolvió la figura al viejo y se rió porque le pareció comprender que aquél había querido rebajar mi obra comparándola con las antiguas. Y dijo Su Majestad sobre mi obra cien palabras de tanta alabanza que no creo que se pueda pedir mayor pago por semejantes esfuerzos.

13. De los sellos cardenalicios

Este tipo de obras es bellísimo. En la época en que me encontraba en Roma, en 1525, había allí un maestro perugino llamado Lautizio que no se dedicaba a otra cosa que a fabricar sellos para bulas de cardenales. Éstos son del tamaño de la mano de un muchacho de diez años, aproximadamente, y tienen la forma de una almendra. En ellos se talla la divisa del cardenal para quien se hacen (son historias de figuras). El mencionado Lautizio no cobraba menos de cien escudos por tales sellos. Como yo he prometido que, al enseñar a otros estas nobilísimas artes, aduciré siempre como testimonio alguna obra hecha de mi propia mano, mencionaré, entre otros, dos de estos sellos que yo realicé. El primero fue hecho por encargo del cardenal de Mantua, hermano del duque; en él representé la Asunción de Nuestra Señora con los doce apóstoles, ya que así era el título de este cardenal. Otro sello, mucho más rico en figuras, hice para el cardenal Hipólito de Ferrara, hermano carnal del duque Ercole; en él estaba representado San Ambrosio a caballo, con un látigo en la mano, expulsando a los arrianos; pero en el espacio de este sello se incluyeron dos historias, que eran las divisas del cardenal, y se hizo una división longitudinal de manera que a un lado quedaba tallada la historia de San Ambrosio y al otro la de San Juan Bautista, predicando en el desierto. Ambas historias eran abundantísimas en figuras. Por el sello de Mantua obtuve doscientos ducados y por el de Ferrara trescientos.

Estos sellos se hacen del siguiente modo. Tómese una piedra negra, plana y pulida; dibújense sobre ella las historias que se quieren representar en el sello y, con una cera blanca algo dura, désele exactamente el relieve que el maestro quiere obtener para que el sello estampe. Después debes coger yeso de Volterra, o cualquier otro yeso, con tal de que sea finísimo; yeso cocido, quiero decir; toma después tu figura de cera y, con un pincel de pintor entreverado, unta la cera con un poco de aceite de oliva limpísimo y puro; cuida de que quede untada, pero no en exceso, porque perjudicaría al yeso y éste no podría penetrar en los detalles sutiles y menudos. Coge después esta cera untada, es decir, el sello hecho como arriba se ha dicho, y, con un poco de tierra fresca blanca, rodea la figuración de cera con un borde de dos dedos de altura; vierte a continuación encima el yeso líquido, aplicando diestramente el yeso sobre la cera con un pincel entreverado; cuando lo hayas aplicado bien, déjalo hacer presa y, una vez que veas que ha prendido convenientemente, despégalo de la cera, que no se

romperá si no se ha hecho hueco alguno, como exige el arte, teniendo que servir para sellar. Coge después el yeso y límpialo con un cuchillito desprendiendo las adherencias que tendrá alrededor y limpiándolo muy bien. Realizadas todas estas operaciones, has de saber que hay dos modos para fundirlo en plata, y yo explicaré ambos procedimientos porque los dos son buenos. Cierto que uno es más fácil que el otro, pero, como ya te he dicho que ambos son buenos, tú te podrás servir de aquel que mayor ánimo tengas de emplear; pero no te prives de experimentar los dos, porque conviene conocerlos ambos y ello te será útil a la hora de resolver muchas incidencias que ocurren en el arte de la orfebrería.

El primer procedimiento que usaba el antedicho Lautizio, quien, como he dicho más arriba, era el mejor maestro que yo haya conocido nunca en esta profesión, era el siguiente; cogía una cierta tierra, que se llama tierra de moldear los estribos y que utilizan casi todos los latoneros que funden aparejos para caballos y mulas, como bullones y otras cosas similares; por ser tan conocida esta tierra en todo el mundo, no me cansaré diciendo más cosas sobre ella y sólo añadiré que se trata de una arena de toba. Mientras escribo, me acuerdo de una de estas arenas, rarísima, que se encuentra en el río Sena de París, en torno a la Santa Capilla, en medio del Sena, en la isla de París; esta arena es sutilísima y de cualidades distintas a las demás ya que, cuando se la utiliza en el modo que se hace con las otras en los estribos, no conviene resecarla como se hace con las otras tierras cuando se ha modelado, sino que, inmediatamente después de modelada la obra y aún húmeda, como exige el modo de montarla, se puede ya verter dentro oro, plata, latón o cualquier otro metal que convenga. Esta propiedad es rarísima y no he oído decir que ocurra en ninguna otra parte del mundo. Pero, antes de hablar de las otras clases de tierra que, en diversos modos, se utilizan, es conveniente que te enseñe el método que debes seguir para moldear el yeso para fundir el sello. Una vez que hayas limpiado bien el yeso con el cuchillo, como antes expliqué, y teniendo preparada la tierra húmeda, deberás modelarlo con un poco de espolvoreamiento de carbón sutilísimo o ahumarlo con la luz de una lucerna o candela; ambas cosas son buenas, y no me detendré a hablar del espolvoreamiento ni del ahumado porque son cosas conocidas por todos. Una vez que hayas ahumado o espolvoreado el yeso, modélalo, como antes dije, en estribos tan grandes y gruesos que sean capaces de poder apretarse y cubrir tu sello de yeso del grosor que sea. Hecho ésto, cuida de secar muy bien la parte en que están representadas las figuras (ésto para las tierras de Italia, pero no para la de París) y, cuando esté bien seca, haz, con pasta de pan crudo, una especie de torta de la forma y grosor que quieras que tenga la obra de plata, y colócala sobre las figuras formadas en el yeso, que aparecerán en relieve. Habrás de ahumarlas con el humo de la vela encendida y después poner sobre ellas la pasta antedicha; hecho ésto, pon el otro estribo una vez que lo hayas vaciado de la que tienes seca y cocida. Llénala con la misma tierra húmeda y hazlo con destreza para que no se rompa la parte seca en la que están las figuras. Ésta te será fácil de modelar; ábrela, hazle sus bocas una vez que hayas quitado la pasta, y ábrele dos respiradores por debajo, es decir, que comiencen por abajo y lleguen hasta arriba junto a la boca. Cuando hayas secado también esta parte, ahúmala un poco con el humo de una vela y déjala después enfriar bien; debes tener ya la plata bien fundida y vaciarla en esta forma, porque da mejor resultado en formas frías que en calientes, como nos demuestra la experiencia.

He aquí, a continuación, otro procedimiento bien distinto; de los dos me he servido yo y gustosamente los enseño. Este otro procedimiento que voy a explicar lo he utilizado no sólo en estos sellos sino también en muchas otras obras de arte. Deberás vaciar sobre la cera yeso finísimo, como

te he explicado antes. Después mezclarás el mismo yeso, en una proporción de una tercera parte, con médula de cuernos bien quemados; pondrás después una cuarta parte de trípoli y otro tanto de piedra pómez, todo ello bien triturado. Y, una vez que hayas molido y mezclado bien todo, añade tanta agua como exija la cantidad de material, hasta que quede como una salsa no demasiado espesa ni clara, sino bien mezclada. Coge después un pincel entreverado y unta el yeso con el que hayas moldeado tu cera, o sea, la historia del sello, con un poco de aceite de oliva, hasta que quede todo bien untado. Espera después hasta que se seque (porque la naturaleza del yeso es absorberlo). Una vez que se haya secado por sí mismo, hasta que esté «a medio cocer», como decimos los florentinos[18], o sea, de modo que no esté ni demasiado reseco ni demasiado poco, hazle alrededor un parapeto de tierra de al menos dos dedos de altura. Hecho ésto, coge tu yeso licuado con el trípoli y el aceite, viértelo sobre el yeso untado y, con un pincel seco, ve aplicándolo, diestramente, sobre la historia del yeso; pondrás sobre ella una cantidad de un grosor de dos dedos o más y harás en el reverso una forma cuatro veces más grande, en forma de almendra como el propio sello; éste tamaño es el necesario para hacer la boca para vaciarlo en plata o en el metal que quieras. Cuando veas que el yeso está bien seco, para lo cual deberán pasar al menos cuatro horas, despega un yeso de otro con la mayor destreza que te sea posible para que no se rompa ninguna parte de la historia. De este procedimiento que ahora te explico me he servido más que de ningún otro, pero hay que emplear en él mucha diligencia. Y ten en cuenta que es más fácil separar el primer yeso de la cera, porque tiene más fuerza que este otro que se hace mediante mezcla. Cuando no te haya salido bien algún brazo o cabeza que se haya quedado en el hueco, hay dos posibles soluciones. La primera es que,

[18] *Verdemezzo*, en el original *(N. del T.)*.

si quieres sacar estos trozos, debes coger un poco de trípoli bien molido y pegarlos con un pincel; siendo en relieve tu historia, el resultado será mejor que si fuese en hueco. La otra solución es limpiar muy bien la cavidad del yeso y untarla nuevamente del mismo modo que antes expliqué, repitiendo el procedimiento que te he enseñado con el mismo yeso compuesto; si la primera vez no te ha salido bien, puede ser que la segunda lo logres. Pero ten muy en cuenta lo que voy a decirte ahora. Harás una figura de cera en forma de almendra y del tamaño exacto que vaya a tener el sello; la vaciarás y la pondrás sobre la historia del sello, dándole el grosor que deberá tener después el sello de plata. Después construirás un parapeto de tierra alrededor de la cera, dando a la boca la longitud que tú mismo creas conveniente —aunque no dejaré de advertirte que, cuanto más larga sea la boca, mucho mejor resultará tu obra. Habría que hablar sobre otros muchos detalles infinitos, que harían esta explicación tan larga como enseñar el alfabeto de la tabla; pero yo sé que los que se beneficien de estos desvelos míos han de ser personas que hayan pasado de los primeros principios del arte, y para tales personas hablo. Deberás hacer también la boca de cera y pegarla a la almendra del sello, lo mismo que los respiradores, que comenzarán por abajo y darán la vuelta en torno al sello hasta llegar a la boca, aunque nunca llegarás a unirlos a ésta para que puedan respirar y desempeñar su función. Hecho ésto, atarás el sello con hilo de hierro y cobre bien cocido; déjalo después al sol, o en un lugar donde haya tanto calor que se seque bien. Cuando esté seco, colócalo entre algunos ladrillos, haciéndole una especie de hornillo con hilos de hierro, y, así sujeto, aplícale fuego hasta que salga la cera; pero ten en cuenta que esta cera debe ser pura y sin mezcla alguna, ya que, en caso contrario, perjudicaría a tu obra. Cuando hayas sacado la cera, aplica a tu obra un fuego creciente hasta que quede cocida; debes cuidarte de que esté bien cocida, porque así resultará mejor. Deja después que

se enfríe, porque la plata se acomoda mejor si está fría que si está caliente, pero digo fría y no húmeda. Vierte dentro, a continuación, la plata bien fundida y, para que no se requeme, pon encima un poco de bórax y arroja sobre él un puñado de tártaro de tonel bien triturado; cuando hayas hecho ésto, introduce la plata en tu forma y quedará muy bien hecha tu obra. Desata después la forma, ábrela y métela en agua, ya que así se separará mejor la plata. Seguidamente, limpia la plata de la boca y los respiraderos y dale su bella forma con la lima. Hecho ésto, se acostumbra a pegarla sobre los mencionados estucos; en ese momento, debes tener delante la primera forma de yeso, que está en hueco; después, con tus cinceles y buriles, irás trabajando la plata y terminando tu historia, las figuras, paños, cuerpos, brazos y piernas, a partir del yeso en hueco. Para verlas mejor, se acostumbra a tratar el trabajo con un poco de cera negra o del color que más te agrade. Pero ahora óyeme bien: acostumbramos siempre a tallar las cabezas de las figuras, las manos y los pies, en troqueles de acero, ya que de este modo se ven mejor y a mayor honra del que trabaja. Y, una vez que has tallado y bellamente terminado dichas cabezas, pies y manos, las colocarás en el sello mediante diestros golpes de martillo y otros muchos detalles que tu propia discreción te mostrará. También te será necesario hacer un alfabeto de letras de acero talladas con el mismo cuidado que has puesto en las cabezas y las otras cosas citadas. Cuando yo trabajaba en este tipo de obras, en Roma o en otros lugares, siempre volvía a hacer de nuevo mi alfabeto de letras, con lo cual me hacía honor a mí mismo, porque las letras se gastan; estas letras deben ser bellas y hechas con la bella proporción que te dará una pluma cortada con un cierto grosor, o sea, algo ancha; los cuerpos de las letras te vendrán dados por el propio giro de esta pluma en la mano, y ésa es la verdadera medida, pues debes cuidar de que las letras no sean demasiado gruesas o cortas, ya que son desagradables de ver, como también las excesivamente largas

y sutiles; pero, aunque ambas cosas son defectos, son más gratas a la vista las que tienden a lo esbelto. No quiero dejar de terminar, empero, lo referente al sello; los demás ornamentos que se le hacen son las armas del cardenal, o de quien sea. Yo los he hecho siempre ricos en figuras y agradables ornamentos y después, para el mango por el que se coge el sello, he acostumbrado a representar algún bello animal o figuras, según la empresa o los señores a quienes he servido. No se deben descuidar estas diligencias finales, porque proporcionan gran honra al maestro y gratísimo placer al señor a quien éste sirve. Para el duque de Mantua, una vez que hube terminado el sello de su hermano el cardenal, hice uno de oro al cual, además de todas las cosas necesarias, le hice un mango que representaba a Hércules sentado sobre la piel del león y con su maza en la mano. Me esforcé grandemente en esta pequeña figura, que me proporcionó una gran honra entre escultores y pintores (entre los cuales se encontraba messer Giulio Romano), que se sirvieron de ella, con lo cual me consideré bien pagado. Ha habido otros hombres que, animosamente, se han puesto a tallar sellos sin fundirlos, y, hecho su modelo o diseño con verdadera virtud de arte, han terminado bien sus obras, pero siempre utilizando los mencionados troqueles. También yo he utilizado estos métodos, pero encuentro más fácil el vaciado. No obstante, uno y otro son bellos y buenos procedimientos si el resultado final es bello.

14. Sobre el modo de hacer medallas para acuñar en acero y sobre el modo de acuñar monedas

Por ser las monedas la primera disciplina que mejor puede enseñarnos a hacer aquellas que donominamos medallas, como las de los antiguos que aún hoy se pueden ver; hablaremos de ello en su lugar.

Debes saber que los antiguos realizaban sus medallas,

sin duda alguna, por pompa, mientras que las monedas eran distintas de las medallas y las hacían por necesidad. En cuestión de monedas, pueden vanagloriarse los modernos de poder hacerlas más fácilmente; el procedimiento para ello ha sido hallado por ellos mismos, al igual que la imprenta y muchas otras cosas que, no viniendo al caso, omitiré mientras no sea oportuno mencionarlas a propósito de alguna de estas artes. En cuanto a las monedas, he prometido que en este discurso razonaré y aleccionaré sobre cada una de estas obras y, para que se vea que estoy en disposición de hablar y enseñar sobre ello, relataré cómo hice obras de este tipo para diversos grandes príncipes. Mis primeras monedas las hice para el Papa Clemente VII en Roma; este pontífice me mandó llamar de Florencia dieciocho meses después del gran *sacco* que hizo en Roma el señor de Borbón. Como en Florencia habían expulsado a la casa de los Medici este Papa me hizo llamar por el maestro Iacopino della Sciorina, que tenía barca sobre el Tíber y con ella pasaba de Banchi al Trastévere, a la altura del palacio de messer Agostino Chigi. Este maestro Iacopino me escribió dos veces de parte del Papa, y a la segunda me apresuré a correr porque, si esta carta hubiese sido encontrada, los terribles *popolani* me habrían ahorcado. En consecuencia, partí y llegué hasta el Papa Clemente, que me hizo objeto de grandes consideraciones e inmediatamente me encargó que le hiciese las monedas de su ciudad en la ceca de Roma. Las primeras fueron monedas de dos ducados de oro en las que estaban estampadas dos figuras distintas; la primera de ellas representaba a un Cristo desnudo con las manos atadas por delante, ejecutado con todo el talento que me fue posible y con unas letras en sus flancos que decían: «Ecce Homo»; alrededor de la circunferencia de la moneda, otras letras decían: «Clemens VII, Pont. Max.»; en la otra cara estaba estampada la efigie del Papa. Después se me presentaron nuevas ocasiones de trabajar en este campo, y, aunque no me propongo escribir una cró-

nica ni ceñirme al relato de tales cosas, no puedo dejar de escribir sobre ello si viene al caso. Bien es verdad que no quiero detenerme en contar lo que en aquel tiempo se decía en Roma, pero quien tenga buen ingenio encontrará fácil imaginárselo. La otra bella moneda que hice fue igualmente de oro y de dos ducados; en una de las caras estaba representado el Papa, con su manto papal puesto, y un emperador; ambos sostenían una cruz que parecía a punto de caer; no recuerdo que en esta cara hubiese letra alguna; en la otra aparecían San Pedro y San Pablo en más de medio cuerpo, con unas letras en torno que decían: «Unus spiritus, una fides erat in eis». Estas monedas me hicieron acreedor de una elevada estima, porque las realicé muy cuidadosamente; pero como causaban demasiadas pérdidas al Papa muy pronto fueron fundidas. También hice otra moneda de plata, de dos carlines, en la que en una cara aparecía la efigie del Papa y en la otra San Pedro, quien, tras haberse arrojado al mar desde la barca, por llamado de Cristo, comenzaba a hundirse en el agua, pero Cristo lo tomaba de la mano con agradable actitud. La leyenda decía: «Quare dubitasti?» Después, en Florencia, hice todas las monedas del duque Alejandro, primer duque de Florencia; eran monedas de cuarenta sueldos cada una y, por ser el duque de cabello rizado, se las conocía como «los rizos del duque Alejandro»; en una de sus caras estaba representada la efigie del duque y en la otra San Cosme y San Damián. Le hice también el *barile*[19] y el *grossone*.

Como dije antes, los antiguos conocían un método para acuñar las monedas con tanta facilidad como lo hacemos nosotros, y por ello nunca se han visto monedas suyas que sean bellas, porque la moneda tiene que ser hecha, o sea, estampada, con procedimientos fáciles que te mostraré.

---

[19] *Barile:* moneda de plata de la primera mitad del siglo XVI, representando al Redentor y a S. Juan Bautista en una cara y un lirio en la otra (*N. del T.*).

Hay, en primer lugar, dos hierros para estampar monedas; uno se llama troquel y el otro cuño[20]. El primero tiene la forma de un pequeño yunque sobre el que se talla lo que quieres que represente la moneda y el segundo tiene cinco dedos de altura y, en su parte superior, debe tener el grosor de la moneda que quieres acuñar, mientras que hacia su parte inferior irá disminuyendo con bella gracia. Ambos, troquel y cuño, se hacen de hierro puro, salvo sus partes superiores, en donde se les añade una capa de finísimo acero de un dedo de grosor. Hecho ésto, el maestro le dará con la lima la forma que quiera, del tamaño de la moneda que pretende acuñar. Se hace después un barro con tierra, vidrio molido, hollín, y tierra de bolo arménico; se le añade un poco de estiércol de caballo y, mezclándolo bien todo con orina de hombre, se hace una pasta líquida como la de hacer el pan. Se pone después un dedo de esta pasta sobre las cabezas del troquel y del cuño y se ponen al fuego hasta que se cuezan muy bien, dejando que se enfríen por sí mismas, lo que equivale a decir que, si es invierno, permanecerán calientes durante no menos de una noche. Se les da después su forma, dejándoles el grosor de medio filo de cuchillo. Hecho ésto, se frotan sobre una piedra pulida que sea de buena calidad, porque sobre troquel y cuño no debe quedar ninguna suciedad. A continuación, deberás tener preparados los compases con los que vas a trazar el círculo de la orla de la moneda, y otro par de compases con los que marcarás el lugar donde deberán ir las letras en torno a la moneda. Estos compases deben estar hechos de un hilo de acero algo grueso que se tuerce en forma de compás; dale el tamaño que necesitas y no lo muevas; hay que disponer al menos de dos compases de esta clase y de otro par que sean móviles, es decir, que se abran y se cierren. Una vez que hayas marcado el lugar de las letras, coloca el troquel sobre un grueso yunque de plomo de al menos cien

[20] En el original, respectivamente *pila* y *torsello* (N. del T.).

libras; cuando así lo tengas y quieras comenzar a estampar la moneda, cogerás la efigie del príncipe al que sirves, tallada en un acero finísimo que primeramente deberás haber endulzado al fuego del modo que te expliqué para el cuño y el troquel; pero ten en cuenta que este instrumento debe ser en su totalidad de acero finísimo y, como es necesario hacerlo según las necesidades que te plantea tu obra, cuando quieras hacer una cabeza la harás en dos partes y cuando quieras hacerle a la moneda un reverso con más figuras lo harás en muchos trozos, según el buen criterio del artista; hay algunos que lo hacen con pocos trozos, pero de esta manera son más difíciles de poner en la prensa, mientras que, en caso contrario, se hace con mucha más facilidad; pero hay que tener buen cuidado de unir bien estas partes. Cuando el maestro las ha tallado, se prueban sobre un estaño limpio al que, con el compás, se le da la forma de la moneda, y así queda bien hecho lo que uno desea. Estos hierros tienen dos nombres; ordinariamente se llaman troqueles[21], pero también se conocen como madre, porque verdaderamente son las madres que alumbran estas obras con figuras o cualquier otra cosa que quieras tallar. Ten presente que los hombres que han hecho monedas siempre han realizado en estos troqueles todo lo que han pretendido poner en la prensa y nunca han tenido necesidad de recurrir a los buriles, porque, de hacerlo, se seguirían dos inconvenientes; el primero es que de una moneda a otra habría algunas diferencias, lo cual daría facilidades a los falsificadores de moneda, en tanto que cuando están bien hechas éstos no saben imitarlas. Pero vuelvo ahora a retomar el hilo que dejé, con el troquel puesto sobre el yunque de plomo. Coge las madres de que te hablé y, como siempre en los troqueles se talla la efigie del príncipe, toma esta efigie, o sea, los primeros trozos y, colocándola en su lugar,

[21] En el original, *punzoni*, término distinto de los antes citados *pila* y *torsello* (N. del T.).

dale un golpe con el martillo; con la misma rapidez con que has golpeado sobre la madre, levanta inmediatamente la mano con ésta, porque, por poco que la remaches, tu obra quedará perjudicada. Trabaja del mismo modo las figuras con manos o cabezas, según te indique el arte y la experiencia. Coloca después todas las demás cosas, como por ejemplo, armas, contraseñas, etc., cuidando de tener ya preparado tu alfabeto hecho de bellísimas letras y tu granulado para hacer la orla; y así, con gran cuidado, se tallan todas estas cosas sobre los troqueles y cuños. Como no quiero dejar de explicar todo lo que he aprendido, he de advertirte que el martillo con el que estamparás la madre mayor, es decir, la de las cabezas y cosas similares, debe ser de alrededor de cuatro libras de peso, o un poco menos; para las otras madres, que son menores, el martillo debe ir disminuyendo al par que ellas, hasta llegar a la orla para la que debe ser ya muy pequeño. Una vez que hayas terminado de tallar el troquel y el cuño, debes limar todo alrededor hasta la orla; haz que quede bastante espeso lo que limas hasta la orla, porque si fuese de otro modo resquebrajaría la prensa y rápidamente se rompería, cosa que no puede ocurrir si lo haces como te he dicho. Hecho ésto, deberás templarlos enrojeciéndolos, pero no demasiado ni demasiado poco, sino sólo lo suficiente para que se templen; si se calentasen poco no se templarían, pero tampoco si se abrasasen en exceso. Pero has de saber que al templarse sueltan una astilla que estropea tu bella estampación, de modo que hay que observar una precaución; para hablarte en los términos que se suelen emplear en el arte, el hierro debe estar exactamente al rojo ni más ni menos; cuando ello ocurra, coge la astilla del hierro y ponla sobre un madero; toma después el troquel y el cuño y frótalos con la astilla sobre la madera; con ello adquirirán lustre, y de este mismo modo se lustrarán tus monedas. Pero cuando hagas esto ten presente que tu acuñación está llena de tallas más profundas y menos profundas; coge, por ello, un poco de

corcho y, con su borde y la astilla, frota todas las oquedades. Con ello está acabada la obra y puede darse al acuñador de la ceca.

No quiero terminar sin hablarte antes, como te prometí, sobre por qué los antiguos nunca hicieron bien sus monedas. La causa de ello es que las tallaban con las herramientas que utilizan los orfebres, buriles, cinceles, etc., lo que les acarreaba grandes dificultades. Las cecas utilizan gran cantidad de troqueles y cuños y, como me he propuesto, benigno lector, darte siempre algún ejemplo para que con más seguridad te convenzas de que estoy en condiciones de hablar del tema, te diré que cuando hice en Roma las acuñaciones para el Papa Clemente, hubo días en que tuve que realizar treinta de estos troqueles y cuños; si lo hubiera hecho al modo de los antiguos no hubiese podido terminar ni dos en un día, y aun éstos no hubieran sido de la calidad que se apreciaba en los que hice. Por ello los antiguos se veían en la necesidad de mantener gran cantidad de tallistas de troqueles, los cuales, aunque hubieran querido, no los habrían podido hacer bien al no disponer de la indicada facilidad. Te hablaré ahora acerca de las medallas, que los antiguos hicieron bien en grado superlativo. Lo que he dejado de explicar a propósito de las monedas podrá fácilmente entenderse con lo que ahora digo de las medallas, de suerte que entre una y otra explicación podrá comprenderse bien esta materia.

15. De las medallas

Mostraremos el modo en que los antiguos realizaban estas bellas obras y a continuación explicaremos el procedimiento que hemos utilizado nosotros. Por lo que podemos deducir a partir de lo que nos muestra el arte, se ve que cuando el arte de las medallas comenzó a florecer en Egipto, en Grecia y también en Roma, los emperadores hacían

representar en dichas medallas su efigie y en el reverso alguna empresa de los hechos notables que habían protagonizado. Mirando hacia atrás podemos ver la cantidad de medallas hechas para un único emperador por muchos artistas diferentes, de modo que cuando subía al poder un nuevo emperador todos los maestros medallistas que se encontraban en su territorio, y, sobre todo, en el lugar donde residía el emperador, hacían cada uno de ellos una medalla que tenía en una cara la efigie del emperador y en la otra algún honroso reverso digno de las virtudes de éste. Hecho ésto, todas estas obras se mostraban al emperador y a sus ministros y, cuando habían decidido cuál de entre todos era el mejor maestro, lo ponían al frente de la ceca, es decir, la casa de la moneda.

Volviendo a las medallas, el maestro debe hacer la efigie y el reverso primeramente de cera blanca, dándole el relieve y el tamaño exacto que habrá de tener la obra; sabemos que así lo hacían los antiguos. Esta cera se hace tomando cera blanca pura y mezclándola con una mitad de albayalde bien molido con un poco de trementina clarísima, más o menos cantidad según la estación del año, porque si es invierno puedes incluir una mitad más de trementina que en verano. Después, con ciertas varillas de madera, trabajarás la cera sobre un redondel de piedra, hueso o vidrio negro; hecho ésto (los antiguos y los modernos no lo hacemos del mismo modo), se hace de yeso, como te enseñé al hablar de los sellos cardenalicios. Tendrás luego dispuestos tus troqueles —que así se llaman los hierros con los que se estampan las medallas—, mientras que los de las monedas se llaman troqueles y cuños[22], por ser diferentes entre sí, mientras que los de las medallas son iguales. Pero ten presente que no son como en las monedas; aquéllos se hacen de hierro y acero y éstos de acero puro;

[22] Cellini utiliza para las medallas la palabra *tassello* y para las monedas, como vimos, *pila* y *torsello (N. del T.)*.

tienen que ser de forma cuadrada y absolutamente iguales entre sí. Una vez que los hayas dulcificado al fuego, como te expliqué al hablar de las monedas, nivélalos pulcramente con piedras delicadas. Hecho ésto, deberás tener preparados dos o tres pares de compases inmóviles como los que te describí cuando hablaba de las monedas; cuando tengan la abertura que pretendes, traza con ellos la orla y la distancia de las letras del mismo modo que te enseñé para las monedas. Después, con mucho cuidado, comienza a trabajar con tus buriles, quitando acero para trazar la forma de la cabeza, según te indique la forma de yeso que habrás hecho sobre la cera; y así, poco a poco, irás trabajando con dichos instrumentos, cuidando de utilizar lo menos posible los cinceles de abollar, porque de este modo se endurecería el acero y no podrías trabajarlo después con los instrumentos de tallar. Con esta diligencia y paciencia hacían sus medallas los admirables antiguos, y las letras que colocaban en ellas las hacían con buriles, de modo que nunca he visto en una medalla de los antiguos letras que fuesen bellas, aunque bien es verdad que he visto algunas que están menos mal hechas que otras. Y ésto por lo que respecta al procedimiento que usaban los antiguos.

Seguiré ahora, benigno lector, el orden prometido y te hablaré de los ejemplos realizados con mis propias manos. Para el Papa Clemente VII hice una medalla con dos reversos: en una cara tallé la efigie de Su Santidad y en la otra un reverso figurado representando el momento en que Moisés y su pueblo en el desierto carecían de agua y Dios los socorrió haciendo que Aarón, hermano de Moisés, golpease con su cayado una piedra de la cual comenzó a manar el agua. Esta escena la hice abundantísima en camellos, caballos y muchísimos animales, como correspondía a esa gran multitud de gente, y le puse una pequeña leyenda que decía «Ut bibat populus». En el otro reverso representé a la Paz, una figura joven, bellísima, que, con una antorcha en la mano, prendía fuego a un montón de armas diversas;

junto a ella aparecía el templo de Jano, con el Furor atado a él y una frase que decía: «Clauduntur belli portae». Estas medallas fueron talladas con las madres y troqueles que antes te expliqué a propósito de las monedas. Pero, si recuerdas, te dije que en la estampación de las monedas no podías tocarlas con los instrumentos de tallar y ahora, en cambio, es todo lo contrario, porque, una vez que hayas dispuesto la madre con todos sus troqueles, deberás acabarla con tus buriles. Después colocarás alrededor las letras, hechas con troqueles de acero, como te enseñé para las monedas. Esta clase de medallas debe ser puesta sobre un grueso yunque de plomo ya que, aunque algunos acostumbran a poner las monedas sobre unos tocones de madera agujereados, ésto no se puede hacer con las medallas, dado que el hueco ha de ser mucho más profundo, por ser éstas de un relieve mucho mayor que el de las monedas. Pero, lo mismo que en las monedas, mientras que tallas puedes estampar con un poco de cera negra para que puedas ver lo que estás haciendo. Y, además, antes de templarlas, estámpalas con el plomo para que puedas ver el conjunto y te sea posible corregirlo tantas veces como haga falta. Cuando hayas hecho todo ésto a tu satisfacción, témplalas del mismo modo que te enseñé para las monedas; pero cuida de tener preparada una vasija con al menos dos barriles de agua. Cuando la hayas puesto al rojo, con las mismas precauciones que te expliqué para las monedas, cógela con las tenazas y métela en el agua girándola y sin dejarla quieta, hasta que sientas que se enfría; púlela después con las astillas de hierro de que te hablé a propósito de las monedas.

16. Cómo se deben estampar las medallas

Las medallas se estampan de diversos modos. Universalmente se usa un vocablo que es «acuñar» y que deriva de uno de estos modos de estampar las medallas. A pesar de que se utilizan más procedimientos, explicaremos aquellos que nosotros hemos utilizado, comenzando por el de acuñar.

Para este método se utiliza el estribo de hierro de cuatro dedos de anchura, dos de grosor y media braza de longitud, y el vano de su anchura debe ser exactamente igual al de los troqueles donde están talladas tus medallas. Tales troqueles deben ser iguales, de modo que entren exactamente dentro de la abrazadera, ya que, al acuñar después la medalla en oro, plata o el metal que quieras, no se podrán mover. Pero ten presente que, si quieres estampar siguiendo este procedimiento, necesitarás haber estampado previamente una medalla de plomo del mismo grosor que quieras después darle a las medallas de oro o plata. Hecho ésto, deberás hacerla de tierra en el estribo, como antes te enseñé; el método, para recordártelo, es el mismo que utilizan los latoneros, es decir, los que hacen en latón arreos para caballos o mulas; con este mismo método la construirás y vaciarás. Después deberás limpiarla bien de sus adherencias con una lima, pero sin dejar las señales de la lima y puliéndola bien. La pondrás después en medio de tus troqueles y, por haberla vaciado, te será más fácil la acuñación, al no fatigarse tanto tus prensas. Una vez que la tengas en el estribo, pon éste hacia el suelo y haz que, por un lado, tus troqueles reposen en el fondo del estribo y que por el otro lado, el superior, quede un vacío de al menos tres dedos; en este espacio vacío introducirás dos cuños de hierro, es decir, dos cuñas, que deben ser por un lado la mitad de gruesas, o más, que por el otro; deben tener una longitud equivalente a dos veces la anchura del estribo. Cuando quieras estampar, coloca sobre tus troqueles las puntas de ambas cuñas de modo que se superpongan. Coge después dos martillos gruesos; uno de ellos lo mantendrá uno de tus aprendices sobre la cabeza de los cuños, mientras que con el otro golpearás el cuño contrario tres o cuatro veces, alternando de uno y otro lado. Una vez realizada esta operación, que se hace sólo para que no se muevan y favo-

recer así tanto a los instrumentos como al metal en que se hará tu medalla, coge el estribo y colócalo sobre una piedra gruesa con una de las cabezas de los cuños; golpea sobre esa cabeza con las dos manos con un grueso martillo (que en el arte recibe el nombre de maza); da con él tres o cuatro golpes, cambiando el cuño de abajo arriba cada dos golpes. Hecho ésto, sacarás tu medalla; si es de latón, tendrás que caldearla, porque, al ser tan duro este metal, no puede ser estampada; te será necesario, por tanto, caldearla y volver a realizar las mismas operaciones dos o tres veces hasta que la veas bien estampada. Te podría explicar otros cien detalles pero, para no alargarme y sabiendo que de estas cosas sólo se puede hablar con quienes tienen algún conocimiento del arte (creo que a quienes no poseen tal conocimiento les resultaría demasiado fatigoso entender estos detalles), éste es, en suma, uno de los modos de estampar medallas.

17. Otro modo de estampar medallas a tornillo

Debes hacer un estribo de hierro del grosor y anchura antedichos, pero de una longitud tal que pueda encerrar dentro de sí a los dos troqueles en que se tallará la medalla y al tornillo hembra de bronce, que se vacía sobre el macho de hierro; este macho es el que propiamente se denomina tornillo, mientras que la hembra se llama caracol. El macho debe ser de tres dedos de grueso y las roscas del tornillo deben ser robustas para que tengan más fuerza de lo habitual. Ten presente que el estribo debe tener un agujero en su parte superior. Después que hayas colocado tus troqueles y, entre ellos, el metal que quieres acuñar, debes tener en cuenta el tamaño del caracol de bronce, que debe estar hecho de modo que no se mueva dentro del estribo; como, por esta razón, los troqueles deben ser algo menores, deberás calzarlos con cuñas de hierro afirmándolos bien

para que no se muevan en absoluto. A continuación, tendrás preparado un trozo de viga de dos brazas o más, al cual, en su extremo inferior, unirás un trozo de tirante bastante grueso y de una longitud de dos brazas; es necesario que esté colocado en el extremo inferior de dicha viga; en el extremo superior, colocarás el estribo, con una muesca en la que entre exactamente; es necesario hacerle al estribo ciertas aletas de hierro que hagan fuerza para sostener el extremo de la viga en el que está tu tornillo, de modo que lo sostengan para que no se parta. El extremo superior del tornillo debe ser aplastado y, en esta parte aplastada, se colocará un grueso anillo de hierro que debe tener dos colas agujereadas y clavadas en una larga barra o tirante que tenga al menos seis brazas, con cuatro hombres manteniendo derechos, con destreza, tus instrumentos de estampar y el metal que estamparás. Con esta fuerza yo acuñé para el Papa Clemente más de cien medallas de latón purísimo sin haberlas vaciado. Más arriba te dije que, cuando se quería acuñar en el modo mencionado, era necesario vaciarlas antes; para los tornillos se necesita emplear más fuerza, pero se acuña mejor y tus instrumentos se fatigan menos; y, en cuanto al oro y la plata, acuñé una gran cantidad de medallas de estos metales sin caldearlas nunca y, aunque parece cosa más dificultosa, te demostraré que no es así porque, utilizando este procedimiento, te bastará con apretar dos veces los tornillos para que quede tu medalla estampada, mientras que si lo haces en el modo más arriba descrito con cien golpes de cuño apenas habrás terminado una, de modo que por cada una que hagas así habrías acuñado veinte con el sistema de tornillos.

18. Sobre el modo de trabajar orfebrería gruesa[23] en oro o plata y sobre las clases de este arte

Hablaré primero del procedimiento que aprendí en Roma y explicaré después otro método algo distinto que se usa en París, en Francia. Pienso que París es la ciudad más admirable del mundo y el lugar donde más trabajos de todo tipo se emprenden; allí trabajé durante cuatro años enteros al servicio del gran rey Francisco, que me dio la oportunidad de ejercitar todas las artes antedichas y, además, la escultura, cosa de la que en su momento hablaremos.

19. Modo en que se comienza un vaso

Se hacen diversas clases de vasos de plata y para cada una de estas modalidades se usan otros tantos procedimientos de trabajar distintos, lo cual es cosa admirable. Comenzaremos por la fundición de la plata y poco a poco iremos hablando de todo lo demás con la máxima facilidad de que seamos capaces. Si quieres que la plata no se requeme y se derrita mejor, existen para ello tres métodos. El primero es fundirla ayudándonos del aire del fuelle, haciendo en torno a la boca del fuelle un pequeño horno de ladrillos en el que quede bien cubierto el crisol, es decir, que tenga este horno una altura tal que supere en cuatro dedos a la del crisol; dicho crisol debes untarlo muy bien, por dentro y por fuera, con aceite de oliva. Lo llenarás después con tu plata y lo introducirás en el horno, en cuyo fondo habrás colocado unos pocos carbones encendidos; digo pocos para que no se produzca súbitamente un calor tan grande que llegue a romper el crisol, sino que vaya tomando calor paulatinamente, sin tocar nunca el fuelle, hasta que el crisol, pacientemente, se ponga al rojo y candente. Cuando ello ocurra puedes ya comenzar a soplar con el fuelle y así, dando aire poco a poco, verás cómo se derrite tu plata hasta quedar en estado líquido, como agua. Una vez hecho ésto, pon una cantidad de tártaro de tonel equivalente a la que puedas esconder en una mano y, mientras tanto, coge un paño de lino bien untado con aceite y hazle cuatro o cinco dobleces. Aparta el crisol de los carbones y cúbrelo con el lino; coge inmediatamente el crisol con tus abrazaderas, que son un par de tenazas construidas de tal modo que abracen al crisol porque, si lo cogieran como se cogen los crisoles de hierro, éste, al estar hecho de tierra, se rompería, mientras que así estas tenazas lo sostienen sin que corra peligro de romperse. Deberás tener preparados tus estribos para verter la plata; éstos se hacen con dos planchas de hierro y según el tamaño que persigas o que te exija la ocasión; entre ellos se colocan unos bastoncitos cuadrados del grosor de tu dedo meñique, más o menos, según la obra que quieras hacer; se aprietan alrededor con unos resortes hechos de gruesos hierros y se hace, usando el martillo, que aprieten uniformemente a los mencionados estribos; se hacen seis u ocho de estos resortes, según el tamaño de los estribos. Coge después un poco de tierra líquida y estuca bien alrededor de los estribos para que la plata no se vierta. Habrás de calentar bien los estribos y poner en su interior un poco de aceite; después los mantendrás firmes en un recipiente con ceniza apagada o en el suelo entre cuatro ladrillos, y verterás dentro de ellos la plata. Éste es un modo de fundir.

20. Otro modo mejor de fundir

En Florencia, en el arte de los batihojas, se acostumbra a fundir en el mortero, nombre que recibe una clase de hornillo para fundir que se hace del siguiente modo. Tómense unas planchas de hierro de medio dedo de grosor y un dedo

[23] En el original, *grosserie (N. del T.)*.

pulgar de anchura y compóngase con ellas un instrumento de forma redonda de una altura de una braza y un tercio, aunque a menudo se acostumbra a hacer menor o mayor según las circunstancias de la fundición. Deberá tener forma redonda en los primeros dos tercios de su altura y, de ahí hacia abajo, se le dejarán cuatro patas de hierro de un grosor algo mayor que el resto y sobre las cuales se apoyará el hornillo. Pero ten presente que en el lugar donde comienzan las patas debes hacer una rejilla de una anchura tal que por ella pase un dedo y medio, y no más, y que sirva para el fondo del hornillo; al hornillo se le pone una costra de tierra mezclada con tundidura, pero debe ser tierra de la que se utiliza en los hornos de los vidrieros. Hecho todo ésto, coge un ladrillo de tierra cocida y ponlo en el fondo del hornillo; sobre él coloca un poco de ceniza y sobre ella coloca ya el crisol; pon dentro de él suficiente plata como para llenarlo y realiza todas las operaciones que hemos descrito a propósito del otro hornillo. Se llena después de carboncillos con algo de fuego, dejando que se ponga al rojo por sí mismo, porque así toma un aire terrible y de este modo se funde mejor que con el viento del fuelle. Debes saber también que se acostumbra a hacer los crisoles de hierro, porque los que son de tierra se rompen con mucha frecuencia; pero a estos de hierro es necesario hacerles una especie de lodo que se denomina una cenizada[24] y que está hecho de ceniza pura. Se pone en dicho crisol, por dentro y por fuera, en una capa de medio dedo de grosor, y después se seca bien antes de poner la plata; otros acostumbran a hacer este lodo de tierra con tundidura, y ambos procedimientos son válidos por igual; después, para el vaciado, hay que hacer el resto de las operaciones que ya se han indicado más arriba.

[24] *Cenerata,* en el original *(N. del T.).*

21. Un hornillo que hice en el castillo de Sant'Angelo en el *sacco* de Roma

Esta clase de hornillos son buenos en grado superlativo y fue la necesidad la que me enseñó a hacerlos, al no disponer de cosa alguna apta para similares tareas. Encontrándome en un lugar apartado, pensé servirme de mi ingenio, haciendo de la necesidad virtud, y así tomé los ladrillos de una habitación y con ellos formé un horno a la manera de una meta, dejando entre un ladrillo y otro un espacio tal que entrasen dos dedos, y lo fui reduciendo; cuando estuvo a una altura de un palmo del suelo, lo dispuse de manera tal que se le pudiera poner dentro una parrilla con asas, hecha de un asador que rompí. Y, hecho ésto, alcé mi hornillo reduciéndolo todavía más de un palmo y cuarto; tomé después una olla de hierro que allí había para servicio de la cocina. Era bastante grande y en ella hice un lodo de ceniza y tierra mezclados; después puse dentro el oro y comencé a aplicarle un gran fuego todo de una vez, para evitar el peligro de que se rompiera el crisol. Una vez que se hubo fundido la primera cantidad, volví a poner oro, hasta que hubo cien libras que con grandísima facilidad se fundieron. Y éste es el procedimiento mejor y más fácil que se puede usar. Y aunque parezca que yo debiera mostrarlo dibujado sobre este libro, creo que por virtud de mis palabras cualquiera que tenga algún conocimiento del arte lo entenderá tan bien como si estuviese dibujado. Y baste con ésto por lo que respecta a los hornos.

22. Para realizar vasijas de oro y plata, tanto figuras como vasos, y todo lo que se trabaja en este arte que tiene por nombre platería

Según lo que dijimos a propósito del primer horno, una vez que hayas echado tu plata sobre las antedichas plan-

chas de hierro debes dejarla enfriar, porque así se condensa mejor; y una vez fría se le quitan las adherencias que tenga alrededor. Después se hace un rasero de más de dos dedos y medio de ancho y romo; éste se adhiere a un bastón que debe tener dos mangos a una distancia alrededor de media braza de la punta del rasero; ten en cuenta también que este rasero debe estar torcido unos tres dedos, como para arañar. Y con él debes raer la lámina de este modo: pondrás tu plancha de plata al rojo, como de fuego, y así caliente la pondrás sobre una de las planchas de hierro de las que te has servido para colocarla dentro y la ligarás a ésta mediante ciertos hierros de clavar o componer; de tal modo que, una vez puesta la dicha lámina de plata sobre la de hierro, te colocarás el mango del rasero sobre el hombro y, con las dos manos en los dos mangos que le has hecho al rasero —que viene a resultar así a manera de una cruz— raerás con gran fuerza tu lámina de plata hasta que quede al descubierto la piel limpia de la plata. Y, como no quiero dejar de decir todo lo que yo he aprendido, trabajé en París en las mayores y más difíciles obras de plata que nunca se puedan hacer en tal arte; yo me ayudaba de muchos trabajadores y, lo mismo que ellos con gusto aprendían de mí, yo estuve también en el caso de aprender alguna cosa de ellos; cuando me veían raer mis planchas con tan virtuosa diligencia, les parecía cosa ciertamente admirable y muy segura, y un valioso joven en el que yo había reparado con frecuencia me dijo con mucha modestia que en París no se acostumbraba a raer las planchas del modo que lo hacíamos nosotros y que, no obstante parecerle un procedimiento admirable, pensaba que si se pudiera prescindir de él se ahorraría tiempo. Le respondí que mucho me agradaba el ahorrar tiempo y le di a hacer un par de vasos, que pesaban veinte libras cada uno, según modelos míos; ante mis ojos, este buen joven fundió la plata en el modo que se ha dicho más arriba, disponiéndola sobre las planchas de hierro. Y después, tras limpiarlas de algunas adherencias, se puso a batirla sin raer y comenzó a darle la forma redonda, de lo cual hablaremos en su lugar, un poco más abajo. Y obtuvo dos vasos bellísimos, sin raer ni ninguna otra operación, con bellísima diligencia y una virtuosa práctica, que era la práctica que se hacía en París, porque en esta ciudad se trabaja más que en otras diez ciudades juntas y se hacen numerosas obras. Y esta práctica es tan segura para quienes la emplean que de ella se obtienen cosas maravillosas, como yo mismo vi, tales como no hubiera creído. Y, como nosotros atribuyéramos el mérito a las propiedades de la plata —dado que en esta ciudad se trabaja con plata más fina que en cualquier otra parte del mundo— me respondió mi ayudante que con cualquier baja aleación de plata podría hacer lo mismo. Hicimos la prueba y encontramos que era verdad, de tal modo que concluimos que, sin perder aquel tiempo es posible trabajar la plata y hacer con ella las obras que el hombre quiera, sin olvidar, sin embargo, ciertas diligencias, como el ir quitando algunas exfoliaciones según se vayan produciendo. No obstante, no quiero decir con ello que el raerla esté mal, pues, al contrario, me he dado cuenta de que de todos modos es mejor.

Comenzaremos a hablar ahora del modo de hacer un vaso en forma de huevo. Y, para seguir el orden que prometí más arriba, poniendo como ejemplo obras mías hechas para diversos príncipes y señores de Roma, hice, entre muchos otros vasos, dos grandes vasos en forma de huevo de una altura un poco mayor de una braza, con sus bocas estrechas arriba y sus mangos. Uno lo hice para el obispo Salamanca, español, y el otro para el cardenal Cibo, y ambos estaban riquísimamente trabajados, con follaje y animales diversos. Se denominaban *acquereccie* y servían para ornato de aparadores de cardenales. Pero, por haber hecho bastantes en París, para el rey Francisco, y por estar éstos cincelados con obras mucho más grandes, hablaré de ellos. El modo de hacer un vaso semejante: debe cogerse la lá-

mina y, libre de adherencias y un poco recortada de salientes, se debe raer por sus dos caras según el procedimiento que antes enseñé; hecho ésto, y dado que las planchas que se sacan son algo más largas por un lado que por otro, hay que darle forma redonda utilizando el martillo; ello se hace del siguiente modo. Tómese la plancha caliente, es decir al rojo, pero no excesivamente al rojo porque se rompería, sino sólo lo suficiente para hacer arder ciertos pequeños átomos o polvos; puesta sobre el yunque, hay que batirla con la parte aguda del martillo, de un ángulo a otro, fuertemente y bien, de modo que, habiéndolo hecho por los cuatro lados de la plancha, quedará como a modo de cruz. Hecho ésto, se golpea en las caras con la parte aguda del martillo de modo que, calentando la lámina cuatro veces y golpeándola en el modo mencionado, se vuelva redonda gracias a la discreción del buen artífice. Una vez que la hayas redondeado como para un vaso tan grande, debes tener la medida de la anchura de su cuerpo, y es preciso que la plancha salga tres dedos más del tamaño del cuerpo, que es el vaso, teniendo siempre buen cuidado de dejarla por el centro lo más gruesa que te sea posible. Pero, antes de que llegues a esta cuestión del tamaño, toma un hierro de un grosor de un dedo y una longitud de seis, que no sea punzante sino más bien lo más romo que te sea posible. Lo pondrás derecho, con su parte inferior sobre el yunque, y después le unirás pacientemente la plancha de plata hasta que se mantenga derecha, es decir, recta sobre dicho punto. Cuando veas que eso ya está, es preciso que un aprendiz diestro le dé con la boca del martillo recto sobre ese punto, hasta que se marque en la plancha. Hay muchos maestros que, sin ayudantes, saben conseguir muy bien ese efecto, sobre todo cuando se trata de láminas pequeñas; pero para las láminas grandes yo acostumbro siempre a servirme del mencionado auxiliar. Hecho ésto, coge la plancha y, vuelta sobre el yunque, con este mismo hierro golpéala con el martillo de modo que ese punto, que debe estar un poco marcado, se marque de modo netísimo. Hecho ésto coge el compás y, haciéndolo girar en torno a la plancha, comprueba la desigualdad de la plata y, siempre calentando de nuevo, haz con el martillo que vaya más plata a aquellos puntos en donde falta; en ello debes tener buen cuidado de no perder nunca el punto; y saca la plancha, lo mismo que te dije antes, con tres dedos de más sobre el cuerpo del vaso. Coge después el compás y marca la plancha exactamente tal y como deba ser el cuerpo del vaso; y, con el mismo compás, irás trazando un círculo junto a otro a medio dedo de distancia entre sí, hasta llegar al centro, es decir, el punto de en medio. Hecho ésto, coge un tipo de martillo que tiene la parte aguda de un dedo de grosor y la otra parte de un dedo y medio; la parte aguda debe estar doblada y ser redonda, a la manera de la yema de un dedo; con este martillo comenzarás a golpear en el centro de la plancha; y digo en su centro exactamente, teniendo siempre buen cuidado de que no se pierda el punto marcado dándole frecuentemente con el mismo punzón con que se había marcado dicho punto. Con el mencionado martillo se va batiendo a modo de caracol en torno a los trazos hechos por el compás; se recalienta varias veces y se bate de este modo, de manera que la plata va creciendo a la manera del cabello, es decir, a modo de una copa, forma que es la que debe tener el cuerpo del vaso, teniendo buen cuidado siempre de que el mencionado punto quede en el centro y que la plata quede toda por igual, porque si se estirase más por un lado que por otro quedaría desigual, y así hay que estirarla del siguiente modo: que quede tan profunda como alto es el cuerpo de tu modelo. Y después, en ciertos yunques hechos expresamente de esta forma, se comienza a darle una vez con la parte aguda y otra con la ancha y también en hueco, hasta que vaya tomando exactamente la forma del cuerpo de tu vaso. Una vez hecho ésto, con la diligencia de la que siempre hemos hablado, sobre los mencionados yunques (que se conocen en el arte con el nombre

de lengua de vaca), se endereza la orla con lo cual la copa, es decir, el cuerpo de tu vaso, viene a aumentar aquellos tres dedos que tenía de más la orla. Sobre otra clase de yunques hechos a propósito, se comienza a batir poco a poco esta mencionada orla, sosteniéndola con cuidado, de tal modo que va restringiéndose, y se continúa haciendo esto diligentemente, quitando las exfoliaciones que pueden aparecer; y así hasta que la hayas reducido al tipo de garganta que quieras que tenga tu vaso.

Una vez que has hecho la garganta del vaso de la anchura que te mostraba el modelo que habías preparado, querrás trabajar en bajorrelieve el cuerpo del vaso, como hice yo con cierto vaso que realicé para el rey Francisco y que era el más bello entre muchos otros. Lo llené de pez negra, hecha con el procedimiento y discreción que más arriba te he enseñado. Después distribuí por el cuerpo del vaso todas las figuras que quería poner en él, con toda clase de animales y follaje, dibujándolas con un estilete de acero bruñido. Hecho ésto, volví a dibujarlas con pluma y tinta, con toda la pulcritud que a un bello dibujo conviene; tomé después mis cinceles, que eran de una longitud de un dedo y del grosor de una pluma de oca aumentado hasta dos. Estos instrumentos presentan diversas formas; algunos de ellos están hechos como una C, comenzando por una c pequeña hasta llegar a una grande; unos son más curvos y otros menos, hasta terminar por los que son totalmente rectos. Por ello se hacen de un tamaño tal que, partiendo de seis veces más pequeño que un pulgar de hombre, alcancen su dimensión, y con una punta que decrezca en la misma proporción. Y, batiendo diestramente con estos cinceles y un martillito de tres o cuatro onzas, se va perfilando todo lo que uno ha dibujado. Hechas estas cosas, se toma el vaso y, con un fuego lento a su alrededor, se le quita la pez; después se debe recalentar el vaso hasta que quede blanco hirviéndolo en tártaro de tonel y sal, en cantidades iguales de uno y de otra, como te he explicado más arriba.

Hecho ésto, hay que tener dispuestos ciertos instrumentos en forma de yunque con los cuernos largos, que se llaman bigornetas y que se hacen de hierro puro, más largas o más cortas según la discreción del que trabaja y sus necesidades. Estas bigornetas deben afirmarse en un tuero a modo de yunque; después se pone dentro del vaso uno de estos cuernecillos, con la punta vuelta hacia abajo; se acostumbra a hacer esta punta redonda, con la forma de un dedo pequeño de la mano; y, una vez que lo tienes dentro del vaso, comienza a ponerlo en aquellos lugares en los que es necesario realzar y, poco a poco, ve golpeando con el martillo el otro cuernecillo de la bigorneta, que hace así empujar al que está en el cuerpo del vaso y, de este modo, realza la plata todo lo que te es necesario, en aquellos lugares en que el discreto e inteligente maestro aprecia que es conveniente. Una vez hecho ésto con todas las figuras, animales y follaje, debes volver a calentar el vaso hasta dejarlo blanco, en el modo ya mencionado, y después volver a ponerle la pez y utilizar otra clase de cinceles hechos en el mismo modo que aquéllos, pero con las puntas de forma distinta —como si dijéramos, la forma de una judía grande, mediana o pequeña, y también ciertas otras diversas formas, según el modo y usanza del maestro; porque yo he visto que se usan diversos tipos de cinceles según los distintos maestros, y esto no tiene importancia: basta sólo con que los cinceles no corten la plata sino que sólo la abollen. Y esto es cuanto para este caso se conoce en el arte. Se debe quitar la pez y recalentar el vaso dos o tres veces, según te exija la necesidad. Una vez que con el cincel hayas realizado tan pulcramente tus figuras y follaje que te parezca haber llegado ya casi al final (es decir, hasta la penúltima piel, que es como verdaderamente se llama), quita toda la pez y, una vez recalentado el vaso y bien limpio, comenzarás a hacer con la cera todas las bellas cosas que se refieren al asa y a la boca, mejorando el modelo o diseño que hayas hecho previamente. Una vez bien terminados con la cera los aludi-

dos ornamentos, se horadan éstos de diversas maneras; explicarlas todas sería algo fatigoso. La más fácil es la que yo he usado siempre, y concretamente en aquel gran vaso que dije que había usado para el rey Francisco: tomé tierra de la que usan los maestros artilleros y, una vez seca, la tamicé muy bien y la mezclé con tundidura de paños finos y con un poco de estiércol de buey pasado por el cedazo; después lo batí bien todo junto con grandísimo cuidado. Hecho ésto, tomé trípoli del que utilizan los joyeros para pulir las piedras preciosas, lo trituré muy finamente y, utilizándolo como si fuese un color de pintar, lo apliqué sobre mis ceras, en las cuales ya había practicado todas las bocas con la misma cera y todos los respiraderos; siempre he tenido por costumbre disponer estos respiraderos por debajo, llegando a la boca por encima y estando algo lejanos de la boca, con el fin de que la plata no se vierta en los respiraderos, lo cual les impediría cumplir con su función propia. Como yo había puesto una sola piel de este mencionado trípoli, lo dejé secar; cogí después la mencionada tierra y la apliqué sobre dichas obras en capas del grosor de un filo de cuchillo, dejándola secar en cada ocasión, hasta que llegó a tener un dedo de grosor; después la armé con una trama de hilos de hierro a todo su alrededor hasta que pudiera mantenerse. Sobre estos hilos de hierro, puse la misma tierra, mezclada con un poco más de tundidura para que tuviera la suficiente fuerza como para mantener la otra, y con el grosor de un filo de cuchillo. Una vez hechas todas estas operaciones, se debe acercar la obra al fuego y, con un poco de este fuego, manteniendo hacia abajo la boca de la cera, la cual se recibe en una palangana, darle calor poco a poco hasta que la cera se derrite; hay que tener buen cuidado, como ya he dicho, de que el fuego no sea excesivo, porque haría que la cera hirviese dentro de la forma y ésta se rompería. Una vez extraída la cera, la forma se separará del vaso por sí misma; terminarás de secarla bien de la cera y después, con la misma tierra, cerrarás la parte por la que

estaba pegada al vaso. Hecho ésto, la atarás por algunos lugares con hilo de tierra sutil, aplicándole de nuevo por encima un poco del mencionado lodo para que no quede al descubierto el hilo de hierro; después se debe cocer con carbones que se enciendan con tu forma en un pequeño horno de ladrillos, y debes cuidar de que la forma quede bien cocida, porque a este tipo de tierra se le puede aplicar todo el fuego de una vez, cosa que no se puede hacer con las otras tierras. Cuando esté bien cocida, has de tener buen cuidado de que tu plata se haya fundido o derretido bien y para ello, mientras que la plata se funde, pondrás tu forma dentro de una olla capaz de contenerla ampliamente, la llenarás de arena algo húmeda pero no empapada y apretarás con ella tu forma, como se hace con las formas de los cañones en sus fosos, pero con la mayor destreza que exige este menor peso de metal. Cuando tu plata esté bien fundida, refréscala con tártaro de tonel bien triturado; deberás disponer a continuación de un trapo de lino con tres o cuatro dobleces y que sea exactamente del tamaño de la boca del crisol; lo untarás bien con grasa o aceite y lo echarás sobre la plata por encima del tártaro quemado, cogiendo después tu crisol con ese tipo de tenazas que se denominan abrazaderas; debes disponer de bastantes de estas abrazaderas, pequeñas, medianas y grandes, para utilizarlas según la cantidad de plata que quieras fundir, porque mantienen unido el crisol e impiden que se rompa y que suceda lo que ha ocurrido en algunas ocasiones: que, tras haber comenzado a verter la plata dentro de la forma, el crisol se ha roto y se han perdido tanto tiempo y esfuerzos; mientras que, por el contrario, si observas estas diligencias, se gana tiempo y no se da lugar a que se estropee lo ya realizado. Ten presente que, mientras que viertes la plata dentro de la forma, deberás acompañarte de un ayudante que, con un par de tenazas, cuide de que el mencionado trapo no caiga del crisol. Si se hace así, se producen buenos efectos; el primero, que se mantiene caliente la plata y el segundo que

no caen carboncillos o brasas dentro de la forma. Si has hecho figuras de máscaras sobre tu vaso, debes saber igualmente que, una vez realizadas en la cera las operaciones ya mencionadas y separada ésta de tu vaso, deberás poner en el hueco de la máscara una capa de cera del grosor de un sutil filo de cuchillo, más o menos según lo gruesa que quieres que te quede la máscara. Dicha capa debe extenderse por igual y recibe en el arte el nombre de *lasagna;* hazle la boca y los respiraderos según te he enseñado más arriba, de manera que siempre estén por la parte baja volviendo la boca hacia arriba, recúbrelo todo con la misma tierra, ármala con los mismos hilos de hierro y vacíala en el mismo modo mencionado; este mismo procedimiento te servirá para las asas y para el pie del vaso si no te viene bien sacarlo a base de martillo; te aconsejo que siempre que hayas de emplear la fundición en los vasos grandes lo hagas de este modo.

23. Otro procedimiento para hacer cosas similares en oro o plata

Si se quiere utilizar otro procedimiento diferente para realizar este tipo de obras, helo aquí; yo lo he experimentado con resultados muy buenos. Tómese yeso fresco de modelar bien molido y aplastado y un ladrillo de tierra cocida también molido y aplastado; se deben mezclar muy bien dos tercios de este ladrillo y dos tercios de la cantidad del yeso mencionado; después se bañan, es decir, se diluyen en agua fresca pura a modo de una salsa. Se coge después un pincel de pelo de cerdo, utilizándolo por la parte en que las cerdas son más blandas, y con él aplicarás este líquido sobre tu figura de cera del mismo modo que se hizo con la tierra. Pero hay que aplicarlo todo de una vez porque, conforme vayas haciéndolo con el pincel, la naturaleza del yeso es tal que se coagula, de modo que se puede aplicar después con un cucharón de madera hecho a propósito y que sea del grosor de un dedo; después se dejará cuajar. Hecho ésto, se atará la forma con un delgado hilo de hierro bien caliente, cruzándolo sobre ella hasta que quede muy bien atada; coge después el yeso y el ladrillo que no has pasado por el cedazo y licúalos con agua en el modo indicado; aplícalos después sobre la forma con el grosor de un filo de cuchillo, hasta que quede bien recubierto el hilo de hierro. Téngase presente que cuanto mayor es la forma tanto más gruesa debe ser la capa aplicada. Cuando el artista no se vea apremiado por la necesidad de entregar pronto la obra, debe dejar que el yeso se seque por sí mismo, al sol o en un lugar seco donde se haga humo o algo similar, hasta que quede eliminada toda la humedad. Se debe tomar después la forma y, con fuego templado, extraer la cera del mismo modo que antes se dijo para la forma de tierra. Cuando la cera haya salido, debe aumentarse la fuerza del fuego hasta que la forma termine por cocerse del mismo modo que la de tierra. Éste es un procedimiento muy bueno y expeditivo, dependiendo de que se tenga más o menos prisa.

24. Otro procedimiento para cosas similares a las antedichas

En este procedimiento las ceras se cortan en más trozos y después se modelan en la tierra, en polvo, en estribos, como antes se ha explicado, y una vez que estén dispuestas como mejor te sea posible en relación con los huecos (observa que digo «como te sea posible») se funden en plomo y después se vuelven a limpiar y se reducen del modo que parezca bien al maestro; después se forman y se funden en plata en los mismos estribos. Este procedimiento es buenísimo porque cuando el maestro las tiene hechas de plomo las puede reducir como mejor le convenga, del modo que ya se ha dicho, y las mencionadas formas de plomo pueden servir para todas las veces que quiera uno utilizarlas.

25. Sobre las figuras de plata hechas de un tamaño mayor que el natural

Cuando hablo de hacer una estatua grande de plata me refiero a una del tamaño de un hombre vivo o mayor, porque de las de una braza y media de tamaño he visto hacer bastantes en Roma, para el altar de San Pedro, y, a pesar de que estatuas de tal tamaño son cosa admirable y difíciles de hacer, se han hecho ya muchísimas, muy bellas y realizadas por buenos maestros; pero, al ser de estas pequeñas dimensiones, no han presentado grandes dificultades a la hora de soldar, porque se pueden manipular en torno al fuego y también porque se hacen de láminas de plata más sutiles que las de las otras figuras más grandes. Y pese a que se usa casi el mismo procedimiento en las pequeñas que en las grandes, yo no he visto nunca hacerlas de tal modo que pueda mostrarse. Y puesto que prometí aportar siempre los ejemplos de obras de otros que yo haya visto o de las realizadas por mí mismo, diré que al pasar el emperador Carlos V por Francia en tiempos del primer rey Francisco, habiendo hecho las paces después de las grandes guerras habidas entre ellos, aquel maravilloso rey Francisco regaló al emperador, entre otros presentes que le hizo, una estatua de plata representando a Hércules con dos columnas y que era de un tamaño de alrededor de tres brazas y media. Y, aunque ya he dicho que, por la cantidad de encargos que se ejecutan en esa gran ciudad de París, no he visto otra parte del mundo donde se trabaje con una práctica más segura, sin embargo, con toda esta buena práctica, habiéndose aplicado todos los mejores maestros a la realización de la mencionada estatua, no supieron terminarla de tal manera que tuviese gracia, belleza o arte; y la razón de ello es que no supieron soldarla bien, de modo que para unir al cuerpo los brazos, piernas y cabeza fue necesario utilizar hilos de plata. Queriendo el rey Francisco que yo le hiciese doce estatuas de plata de aquel tamaño, se lamentó

grandemente ante mí de que estos hombres no hubiesen sabido llevar a término empresa semejante y me preguntó si podía el arte prometer tal cosa y si a mí me bastaba para ello con verla. Le respondí que sí y que lo haría muy bien con las palabras y cien veces mejor con los hechos. Y así comencé a razonar con este gran rey y le dije que había diversos modos de realizar tales obras, según la seguridad en el arte de cada maestro, que se sirve de aquél de dichos modos que más se adapte a su fantasía. Primeramente era necesario hacer una estatua de tierra del tamaño exacto que había de tener la de plata; una vez hecha, se formaba con yeso en varios trozos, que son los siguientes: todo el pecho, hasta la mitad de las costillas y la unión de la garganta y hasta la unión de las piernas debía de ser un trozo; otro trozo era la espalda hasta la unión del cuello, con los hombros y hasta las nalgas; éstos son los dos trozos principales. Los brazos se hacen en dos trozos; las piernas también en dos trozos, y lo mismo la cabeza. Los huecos, que podrían ser causa de problemas, se rellenan todos de cera para que no impidan sacar el trozo; después se cogen estas formas de yeso y se vacían en bronce, cada una por sí. Hecho ésto, hay que tener dispuestas las planchas de plata del tamaño que plazca y parezca al maestro que está bien. Después, con martillos de madera, se comienza a golpear sobre dichas formas de bronce haciendo volver la plata; recalentándola varias veces, se hace que adquiera muy bien la forma de dicho hueco. Hecho ésto, el discreto y virtuoso maestro deberá dar algunos golpes con el martillo hasta que quede todo bien unido, pero no tanto que cada uno de los trozos no tenga unos dos filos de cuchillo de más; estos dos filos de cuchillo se cortan con una cizalla a dos dedos uno de otro, y después se hace entrar un corte en el otro y con bella discreción se aprieta todo con el martillo, poniendo dentro un yunque redondo u otros trozos de hierro, de tal manera que el martillo no golpee en hueco; y así se debe hacer con todos los trozos; primeramente debe hacer-

se con el cuerpo y después seguirán los brazos, las piernas y la cabeza. Una vez que hayas soldado todos estos miembros, antes de soldarlos todos juntamente se llenan de pez y, con ayuda del martillo y los cinceles, se trabaja sobre ellos según lo que te muestre tu modelo de tierra. Una vez que hube dado al rey estas explicaciones, dijo que lo había entendido todo tan bien que le parecía posible hacerlo él mismo.

Dije entonces a Su Majestad que había otros procedimientos que, puestos en práctica por un maestro seguro y que entendiese bien el arte, resultaban mucho más fáciles que el anteriormente explicado, aunque al relatarlos con palabras parecían mucho más difíciles. Y así lo expliqué a Su Majestad; el rey, que era un gran amante del talento, dijo que de aquel primer procedimiento se había quedado convencidísimo y que en cuanto a este otro me creía. Y el procedimiento era éste. Una vez hechas las planchas con la plata de Su Majestad del modo ya indicado, tenía ya hecho un modelo de tierra exactamente del tamaño que debía tener la obra de plata; dispuse después las planchas con el tamaño y grosor que me era necesario. Y, por virtud del martillo y de mi entendimiento del arte, golpeando una vez al derecho y otra al revés, realzaba o rebajaba según me exigía la ocasión. Y de este modo quedó hecho con mucha más rapidez de lo que dije antes a propósito del primer modo. Una vez hechos los brazos, las piernas y el cuerpo, la cabeza la hice toda de una pieza, como si de ella hubiese debido sacar un vaso del modo antes explicado. Cuando hube dado su forma a todos estos miembros, comencé a unirlos del modo que antes dije, es decir, cortando y superponiendo. Las soldaduras que yo hacía eran de octavo, es decir, ponía la octava parte de una onza de cobre sobre una onza de plata. Cuando comencé a soplar al cuerpo con el gran fuelle, tenía ya dispuestos en el fuelle ciertos tubos que soplaban debajo de donde había puesto un lecho de carbones, que había hecho encender al mismo tiempo de colocar sobre ellos mi obra, la cual así se había puesto al rojo —es decir, de fuego, como el oro— al mismo tiempo que éstos; después, dando aire poco a poco, hacía correr las mencionadas soldaduras sin que nada se apagase, porque las enviaba hacia adelante o hacia atrás según mis necesidades, hasta que llegaron de un extremo a otro. De estas cosas no se puede hablar con quien no tiene conocimiento alguno de ellas y así no hemos dicho nada del bórax, pero se comprende fácilmente que nada se suelda sin bórax. Ahora bien, en caso de que alguna parte de cualquier trozo no se hubiera soldado bien y fuera necesario poner una nueva soldadura y bórax, en vez de agua usaba yo un poco de candela de sebo para no tener que enfriar todo el trozo, y sobre ella ponía una nueva soldadura y nuevo bórax y la untura de sebo me producía el mismo efecto que hubiese producido el agua. De este modo soldé todos los miembros separados unos de otros, y la cabeza, las manos y los pies los llené de pez y di a todo una penúltima mano con mis cinceles. Después llegó el momento de soldar toda la figura junta, es decir, de aquella gran dificultad que no habían sabido resolver esos buenos prácticos franceses; para ello yo hice en medio de una gran habitación —y digo exactamente en el centro— una especie de murete de tierra de una braza de altura, cuatro de longitud y una y media de anchura; habiendo comenzado a unir las piernas al cuerpo, las ligué con hilos de plata en lugar de hilo de hierro, que es lo que se acostumbra a usar, y de tres en tres dedos uní las dos piernas al cuerpo no sin gran trabajo; después las coloqué sobre el mencionado muro, con un buen fuego, poniéndoles soldadura de quinto, es decir de quinta parte de cobre por onza; y digo cobre y no latón porque el cobre se deja cincelar y se mantiene mejor, aunque sea un poco difícil de fundir; pero trabajando con plata de once leyes y media nada me asustaba. Todo el mundo sabe que cuando se quieren realizar obras semejantes, no se puede hacer con plata de baja ley. Ahora bien, una vez colocado el trozo del

modo que ya he dicho, haciéndome ayudar por cuatro muchachos, comenzamos a atizarle el fuego con ayuda de ventalles y fuelles de mano; cuando veíamos que la soldadura se corría, sobre los puntos donde esto ocurría, arrojábamos poco a poco ceniza mojada, porque, de haberlo hecho con agua, no hubiéramos podido acudir sobre aquellos otros puntos en que la soldadura no corría; y de este modo conseguimos soldar felizmente todo nuestro trozo, uniendo las piernas, los brazos y la cabeza. Y antes de que se enfriara siempre se terminaba de unir una de las partes; este procedimiento fue considerado maravilloso, óptimo y bello. Y así toda esta estatua, que era de un tamaño de alrededor de cuatro brazas, se retiró del fuego magníficamente soldada; después fue blanqueada con los ya mencionados blanqueamientos, se le dio su terminación con los cinceles. Fue puesta sobre una basa de bronce de una altura de más de dos tercios de braza, con algunas historias en bajorrelieve, doradas y muy bien realizadas; la mencionada estatua representaba a Júpiter con su rayo en la mano; a este rayo se unía una antorcha y en la mano izquierda tenía una esfera que representaba al mundo. Y, como tenía muchos ornamentos en los pies y en la cabeza, todos estos ornamentos fueron bien dorados y este dorado fue dificilísimo de hacer. Aunque hemos explicado ya el modo de blanquear la plata y las obras que con ella se hacen, esta obra, por ser tan grande, presentó dificultades excepcionales a la hora de blanquearla, y esto se hizo del modo que sigue. Tuve que ir al taller de un tintorero de paños de lana y llenar allí una de esas grandes calderas, con capacidad como para introducir en ella mi figura —que, como se ha dicho, era de un tamaño de alrededor de cuatro brazas y un peso de unas trescientas libras. Cogimos cuatro varas de hierro de cuatro brazas cada una y también cuatro varas de castaño más largas que las de hierro; una vez que mi figura estuvo bien limpia de soldaduras, pulida y frotada con piedra pómez, con las cuatro varas de hierro la coloqué sobre un

gran lecho de carbones extendidos por el suelo de tal modo que abarcaran a la figura; los encendí y dejé que se consumieran muy bien hasta que perdieran su vigor y estuviesen agotados y entonces coloqué mi figura sobre ellos y, con ayuda de unas palas de hierro, la recubrí muy bien con dichos carbones, cosa que sólo se podía hacer con gran dificultad por lo desmesurado del fuego; con este fuego la fuimos cubriendo y descubriendo según era necesario en cada punto, hasta que al final se puso al rojo toda por igual. Después la dejamos enfriar y, una vez fría, teníamos ya preparada nuestra caldera llena de blanqueamiento, es decir, de agua, tártaro y sal, compuestos en el modo que más arriba se ha explicado; apartamos nuestra figura de las brasas con la ayuda de las cuatro vergas de hierro y, una vez fría, la cogimos con las cuatro varas de madera, ya que no se puede tocar con hierro el blanqueamiento y por eso se hace esta operación con las mencionadas estacas. La introdujimos en nuestra caldera, en la que se la revolvía y frotaba con ciertos grandes pinceles hechos de pelo de cerdo, similares a los que se usan para blanquear los muros y del mismo tamaño que éstos. Una vez que la hubimos blanqueado, la sacamos de la caldera con gran cuidado y esfuerzo y la introdujimos en otra caldera similar llena de agua fresca, con la cual la lavamos muy bien. A continuación la sacamos del agua y la lavamos con mucho cuidado y, una vez que estuvo seca, dimos orden de dorar las partes que queríamos que fuesen doradas. Aunque dorarla fue una de las más grandes dificultades que imaginarse puedan, no quiero detenerme en hablar sobre ello, sino que diré algo al respecto cuando explique el procedimiento de dorar; el dorado es una cosa bella y maravillosa que conviene conocer a los buenos maestros de estas grandes artes, pero para darla a hacer a los que se dedican a esta profesión —en Francia y en Roma he conocido a muchos que no se dedican a otra cosa que a dorar. Y digo que estos excelentes maes-

tros nunca deben hacer el dorado por sí mismos porque la plata viva es un veneno terrible que consume a los hombres de tal manera que sólo por pocos años pueden practicar esta profesión.

26. Modo de dorar

Cuando se quiere dorar se coge oro del más puro y limpio, de veinticuatro quilates, y se bate con el martillo sobre un yunque hasta dejarlo del grosor de una hoja de papel de escribir. Toma después un par de tijeras que corten bien y trocea en pequeños pedazos todo el oro que quieras fundir. Hecho ésto, tomarás un crisol nuevo, de los que los orfebres utilizan para fundir el oro y la plata; este crisol no debe haber sido utilizado nunca, y en él colocarás tanto azogue limpio de toda impureza cuanto exija el oro que quieres emplear; la proporción que se acostumbra es una onza por peso de escudo, es decir, la octava parte de oro sobre ocho partes de azogue o, si no, tendiendo hacia menos la cantidad de azogue. Debes mezclar el azogue y el oro en una escudilla limpia de madera o de tierra. El crisol que te dije antes lo pondrás al fuego sin aire de fuelle, con carbones encendidos y consumidos. Una vez que se haya puesto al rojo, vierte dentro el azogue y el oro juntos y, mateniéndolo en el fuego, coge con un par de tenazas un carbón encendido de una cierta longitud capaz de mezclar el azogue y el oro, e irás viendo con tus propios ojos que el oro se deshace y se mezcla con el azogue. Pero es preciso ayudarle a que se diluya moviéndolo muy rápidamente porque, si lo mantuvieses demasiado tiempo, el oro, formando una pasta con el mercurio, se haría demasiado sólido, pero si lo mantuvieses poco tiempo quedaría muy blando y no bien derretido; en este campo es preciso emplear una gran discreción, que se forma con la práctica. Una vez que veas el oro bien derretido y mezclado y la pasta en el estado medio que hemos dicho, cógelo aún caliente y vacíalo en una pequeña escudilla o vasija, según la cantidad de oro que hayas fundido; esta vasija deberá estar llena de agua fresca y por tanto, al vaciar el oro en ella, lo oirás chirriar. Después, con agua limpísima, lo lavarás dos o tres veces hasta que el agua quede clara y bella. Y, hecho ésto, te pondrás a dorar del siguiente modo.

Hasta que la obra que quieres dorar esté bien limpia y pulidísima[25], este pulimento se hace con hilo de latón del grosor de un hilo de coser, formando con él un volumen del grosor de un dedo de hombre, más o menos según la obra que quieras pulir; se ata con otro hilo de latón y de cobre bastante más grueso. Y, como estos pinceles[26] los venden los comerciantes todos de un mismo grosor, muchas veces sucede que el artista que quiere hacer bien su obra se ve en la necesidad, cuando tiene entre manos obras grandes y de importancia, de unir entre sí varios de estos pinceles. Ahora bien, volviendo a la obra que pretendes dorar, una vez que la hayas pulido bien aplícale tu oro con un avivador, que así se llama una barrita de cobre que se introduce en un mango de madera y que tiene el grosor y la longitud de un tenedor, más o menos, según las circunstancias. Con él, ve extendiendo con paciencia sobre la obra que quieres dorar la pasta del oro diluido. Aunque hay quien lo hace con el azogue mismo y después extiende por encima el oro fundido, no es éste el buen procedimiento, porque el exceso de azogue le quita al oro color y belleza. Algunos, creyendo obrar mejor, acostumbran a poner el oro en varias veces, y a eso yo digo que he visto, y yo mismo lo he hecho, que de una sola vez se pone todo el oro que quieres usar para bien dorarla y después, con un fuego sua-

[25] Cellini utiliza el término *grattapugiata*, es decir, limpiar con ayuda de un pincel metálico, y describe a continuación esta *grattapugia* para la que no he encontrado término equivalente en castellano *(N. del T.)*.
[26] *Grattapuge*, en el original *(N. del T.)*.

ve, se va calentando hasta que el azogue, por virtud de ese fuego se disipa en humo. Si ves que el oro no está uniformemente repartido sobre tu obra, mientras que esté caliente podrás retocarla con suma facilidad hasta que quede por igual cubierta de oro. Después se deja que se enfríe por sí misma. Y se me había olvidado decir que en los puntos en los que el oro no se adhiera tomarás un poco de agua de blanqueamiento de plata y bañarás en ella el avivador con el oro. Y, si aún no queda a tu satisfacción, utiliza un aguafuerte bien apagada, que haya consumido su vigor, y te servirá utilizando el mismo procedimiento.

27. Receta de cómo hacer colores para colorear en donde se haya dorado. Primer modo de color

El primer color para los dorados débiles. Se cogen cantidades iguales de azufre, tártaro de tonel y sal, triturados separadamente; así como una mitad de cúrcuma, y se mezclan las cuatro cosas. Tendrás que tener ya tu dorado bien limpio y pulido (*grattapugiato*), como se ha dicho más arriba. Después, en una escudilla bien limpia, ten preparada orina tibia de muchacho y aplícala con pincel de cerdas, ya que la orina junto con las cerdas tiene la virtud de eliminar cualquier suciedad que tenga tu dorado. Hecho ésto, tendrás dispuesto un caldero de cobre o una olla de tierra, y en uno de los dos introducirás la mezcla de tu color habiéndolo llenado previamente de agua. Cuando el agua hierva, introducirás la mezcla; después atarás tu obra con una ligadura suficiente para sostenerla, habiendo desguazado y mezclado previamente el color con una escobilla. Mete la obra dentro de la vasija y mantenla al menos el tiempo de decir un avemaría; sácala después, introduciéndola en una vasija de agua fresca y clara; si, al mirarla, te das cuenta de que ha tomado suficiente color, vuelve a meterla en el

agua hirviente hasta dos o tres veces, hasta que sea suficiente, pero teniendo cuidado de no pasarte porque se volvería negra y se rompería el dorado. Este dorado es el más débil que se hace y el color no sirve más que una vez.

28. Receta para otra clase de color. Segundo modo

Coge sanguina, cardenillo, salitre, vitriolo y amoniaco, pero siempre la mitad más de sanguina que de las otras cosas. Pesa cada una de estas cosas y tritúralas por separado, cuidando de que queden finísimamente molidas; dilúyelas después en agua clara y lícualas hasta que queden como si de una salsa se tratase. Conforme vayas diluyendo el color, tendrás que molerlo en este modo líquido hasta que una cosa se mezcle con la otra. Hecho ésto, mételo en una vasija de cierto tamaño para que el color aumente; es necesario que esta vasija sea vidriada o, mejor aún, de vidrio, y que esté taponada. Para aplicar el color sobre el dorado es preciso que la obra esté bien dorada, ya que de otra manera se volvería negra, porque este color es fuerte; pero si el trabajo está bien dorado resultará un color bellísimo.

Para aplicar este color sobre el dorado se extiende con un pincel hasta que lo cubra, pero teniendo buen cuidado de que el color no toque el azogue, porque lo hace negro; coge después la obra embadurnada con el color y ponla al fuego; cuando comience a humear fuertemente, deberás sumergirla en agua clara, pero teniendo buen cuidado de no dejarla degradarse porque dañaría al oro y no tomaría color.

29. Cómo hacer otro color para el dorado que esté abundantemente cargado de oro. Tercer modo

Coge la obra que quieres dorar y dórala del mismo modo que más arriba se ha enseñado. Sécala después, pero no te

preocupes de secarla demasiado sino sólo de modo que no quede azogue; ráspala después ligeramente y caliéntala en las brasas de un fuego hasta que adquiera un calor tal que cómodamente se pueda extender sobre ella una cera; más abajo te diré el modo de hacer dicha cera. Una vez que la hayas extendido, deja que tu obra se enfríe; vuelve después a ponerla al fuego, que habrás mantenido hasta que arda la cera, pero teniendo buen cuidado de que la obra no se ponga al rojo. Apágala a continuación con tártaro de tonel y agua, que juntas hacen lo que los orfebres llaman *grommata,* y déjala estar durante el tiempo que se tarda en decir un avemaría. Límpiala en el agua fresca con un cepillo y ráspala bien; y, si tu obra está bien dorada, le darás este color que más abajo te explicaré como se hace. Pero, ya que primeramente hay que aplicarle la cera, como antes dije, parece conveniente que explique ahora el modo de hacer esta cera, que es el siguiente.

30. Modo de hacer la cera para el dorado

Coge cinco onzas de cera nueva y media de sanguina, es decir, de lápiz rojo de dibujar; media onza de vitriolo romano; tres dineros de ferrete de España, es decir, el peso de un ducado, que es la octava parte de una onza, más bien escasamente; media onza de cardenillo y tres dineros de bórax. Mezcla todas estas cosas derritiéndolas junto con la cera y aplícalas del modo que antes te expliqué. E, inmediatamente después que la obra quede limpia de cera, dale este otro color que a continuación te digo.

31. Para hacer otro color. Cuarto modo

Toma media onza de vitriolo romano, media onza de salitre, seis dineros de amoniaco y media onza de cardenillo; tritúralo todo sobre una piedra, pero sin utilizar hierro; tritura primero muy bien el amoniaco y después todo junto. En una olla vidriada que deberás tener dispuesta, mézclalo todo con una cantidad de agua como para hacer una salsa; ponla al fuego, removiéndola siempre con un instrumento de madera, y mantenla hirviendo durante el tiempo que se tarda en decir dos padrenuestros. No le apliques un fuego muy fuerte, porque crecería mucho y se estropearía; hazlo todo moderadamente. Déjala después enfriar y utilízala del siguiente modo.

32. Modo de aplicar el color mencionado

Seca bien tu obra con un paño blanco; coge después una pluma o dos y embadurna tu obra como si estuvieses coloreando el oro con cardenillo. Ponla después al fuego y, cuando veas que está seca y comienza a humear fuertemente, no la dejes sino que, así caliente, enfríala con agua fresca, límpiala a continuación y hazla hervir nuevamente en el agua con tártaro de tonel durante el tiempo que se tarda en decir un avemaría; límpiala nuevamente en agua y bruñela en las partes que quieras. Ése es el dorado y el color más bello que se puede hacer y dura para siempre.

33. Cuando quieras dejar blanca la plata en algunas zonas

Una vez que hayas despejado los puntos en los que no quieres que se adhiera el oro, toma una flor de harina, que se recoge sobre los muros y cornisas de los molinos y que en Florencia se llama arista[27]. Témplalo con agua como si fuera una salsa y después aplícalo, con un cierto grosor, con

[27] *Fuscello,* en el original *(N. del T.).*

un pincel entreverado en todos aquellos puntos donde no quieres que se pegue el oro; hecho ésto, sécalo bien a fuego lento y ya puedes dorar con toda seguridad. También se usa otro procedimiento en el que es costumbre utilizar esta flor de harina. Se coge yeso en pan, del que utilizan los zapateros, y se tritura bien; después, con cola de carniza, o, mejor aún, con cola de pez, se hace con él como una especie de salsa; pero ten presente que tanto una cola como la obra deben mezclarse con abundante agua para quitarles fuerza. Para no callarme nada, te diré que he visto usar, y yo mismo he usado, el mencionado yeso cuando he querido dorar dejando la plata blanca, y después, cuando tenía que colorear según los procedimientos explicados, he usado la flor de harina. Con todo la principal virtud de tales artes consiste en saber trabajar bien y este modo mencionado de dorar se debe dejar hacer a algunos que no se dedican a otro, porque es cosa muy perniciosa, como más arriba se ha dicho; es suficiente con saberlo hacer, y basta.

34. Para hacer un aguafuerte de dos clases, ésto es, de cortar y de grabar

Hablaremos primero del aguafuerte con el que se graban las planchas de cobre en lugar de hacerlo con el buril; para ello se ha hallado este bellísimo y fácil procedimiento.

El aguafuerte de grabar se hace del siguiente modo: coge media onza de pez, una onza de vitriolo, media onza de alumbre de roca, media de cardenillo y seis limones; mezcla todas estas cosas, previamente bien pulverizadas, con el jugo de los limones, y haz que hierva esta mezcla durante un poco de tiempo, sin resecarse demasiado, en una vasija vidriada. Si no tienes limones utiliza vinagre fuerte, que dará el mismo resultado. Cuando hayas aplanado bien la plancha de cobre, coge barniz ordinario, es decir, del que se usa para barnizar los aparejos de la espada y otros instrumentos, y ponlo a calentar suavemente; con el barniz derretirás un poco de cera para que, al dibujar encima, el barniz no salte. Aplícalo sobre tu cobre cuidando de que no esté demasiado cocido y, después que hayas grabado, cuando quieras aplicar el agua le harás una orla de cera a tu estampa. No dejarás estar el aguafuerte más de media hora; si no hubiera profundizado según tus exigencias, vuelve a ponerlo de nuevo; cuando lo quites limpia la plancha bien con una esponja. Se dibuja en el barniz con un estilete de acero templado que recibe en el arte el nombre de estilo. Quitarás el barniz de la plancha con aceite caliente y una esponja, con mucho cuidado para que no se pierda lo que has grabado. Después utilizarás la plancha estampando con ella sobre papel, del mismo modo que se hace con las que están grabadas a buril, aunque bien es verdad que, aunque así se hace con gran facilidad, esta plancha cura algo menos que las que están hechas a buril.

35. Para hacer el aguafuerte de cortar

El aguafuerte de cortar se hace del modo siguiente. Coge ocho libras de alumbre de roca quemado, otro tanto de excelente salitre y cuatro libras de vitriolo romano y ponlo todo en la redoma; junto con estas cosas pondrás también, a tu discreción, un poco de aguafuerte que haya sido ya utilizada. Para hacer un buen lodo para tu redoma, coge estiércol de caballo, virutas de hierro y tierra de ladrillos en cantidades iguales y mézclalo todo con yemas de huevos de gallina, extendiéndolo todo después sobre tu redoma como te exija el horno. Aplícale después un fuego templado, según el procedimiento que se acostumbra.

36. Para hacer la prueba real

Coge el oro que quieras purificar, bátelo sutilmente y hazlo trocitos del tamaño y grosor de un escudo de oro; al-

gunas veces se ha hecho la prueba real con los propios escudos, refinándolos a veinticuatro quilates, y es de tanta virtud este simple experimento que se ha extraído del escudo toda la aleación sin eliminar de él el signo de la acuñación sino solamente lo que tenía de aleación. Se hace de este modo. Coge tártaro de tonel y ladrillo triturado y haz con ellos una especie de salsa; dispón un pequeño horno redondo y, en las juntas del mismo, entre uno y otro ladrillo, extiende este lodo, y pon después los trozos de oro o los escudos, en cantidad igual a la de esta mezcla; aplíquesele fuego durante veinticuatro horas y se convertirá en oro finísimo de veinticuatro quilates.

Advierte, benigno lector, que este escrito mío no persigue la finalidad de enseñar a hacer el aguafuerte a quienes quieren ser partidores; del mismo modo, tampoco explico esta prueba real más que en cuanto se utiliza en el arte de la orfebrería; porque, habiendo hecho para el rey Francisco algunas figuritas de oro de media braza de altura, estando ya a punto de terminarlas, al recocerlas, como es conveniente, cogieron unos ciertos vapores de plomo y se hubieran roto como si fuesen de vidrio, por lo que las revestí con el mencionado lodo de la prueba real y les apliqué fuego durante seis horas, de modo que gracias a esta operación se vieron libres de tal amenaza.

1. Sobre el arte del vaciado de los bronces

Lo mismo que lo he dicho en otros lugares, vuelvo ahora a afirmar que, para mayor certeza y crédito de quien lea este escrito mío, alegaré el haber realizado para el rey Francisco de Francia, en la admirable ciudad de París, algunas grandes obras de bronce, una parte de las cuales terminé mientras que otra parte, mayor, dejé sin concluir. Lo que terminé fue un medio tondo de alrededor de ocho brazas que se hizo para la puerta de Fontainebleau[1]. En este medio tondo hice una estatua de más de siete brazas en un relieve algo mayor que el medio; esta estatua figuraba a la propia fuente y tenía bajo el brazo izquierdo una serie de vasos que aparentaban verter agua, mientras que su brazo derecho se posaba sobre una cabeza de ciervo de bulto redondo, con gran parte de su cuello. En una parte de este medio tondo se veían bastantes perros, perdigueros y lebreles, y en la otra corzos y algunos jabalíes. Sobre el medio tondo coloqué dos ángeles con lámparas en la mano, a

[1] Cellini escribe siempre «Fontana Belió». En general, como señala M. Barceló en su traducción a *La Vida*, las grafías de nombres extranjeros en los escritos de Cellini aparecen plagadas de errores y sin la más mínima preocupación por la exactitud *(N. del T.)*.

modo de victorias, con la salamandra, emblema del rey, sobre todas las cosas, una gran cantidad de ricos festones y dos grandes sátiros en las pilastras de la puerta. Solamente estos últimos no fueron vaciados, aunque se dejaron terminados para poderlo hacer. Este mencionado medio tondo fue fundido en varias partes, la mayor de las cuales fue la dicha Fontana Belió, la citada figura femenina, que tenía de bulto redondo la cabeza y muchos otros miembros de su cuerpo, mientras que otros miembros estaban realizados en medio relieve. Para realizarla, la hice de tierra y del tamaño mismo que había de tener; más tarde, cuando se enfrió, vi que había disminuido en el grosor del dedo de una mano, y así la fui retocando y midiendo como exige el arte. Después volví a cocerla gallardamente y, una vez hecho ésto, coloqué sobre ella una capa de cera uniforme de menos de un dedo de espesor; después, fui aumentando la cantidad de cera donde veía que era necesario, pero lo que nunca hacía era quitar nada de aquella primera capa de cera con que la había recubierto, o, si lo hacía, era en muy escasa medida. De este modo continué hasta que terminé la figura con toda la diligencia y esfuerzo que me fue posible poner en ello. Seguidamente trituré hueso de carnero, es decir, médula de cuerno de carnero quemada, que forma como una especie de esponja y arde con facilidad, y no hay en el mundo hueso mejor que éste; juntamente con él molí una mitad de yeso de trípoli y, con una mitad de dicho yeso, astillas de hierro. Una vez bien trituradas estas tres cosas, las mezclé con un poco de estiércol de buey o de caballo pasado por un sutilísimo tamiz con agua pura, con lo cual queda el agua teñida de dicho estiércol. Y así, una vez mezcladas estas cosas y puestas en estado líquido como si de una salsa se tratara, tomé un pincel de pelo de cerdo, utilizando, para lograr una mayor delicadeza, la parte de pelo que queda fuera de la carne, y con este pincel apliqué a mi estatua de cera una capa de dicho líquido repartida uniformemente; después lo dejé secar y, seguidamente, le apliqué

otras dos capas, siempre dejándolo secar y con el grosor del filo de un cuchillo de mesa ordinario. Hecho ésto, la cubrí con una capa de tierra de medio dedo de grosor y, tras dejarla secar, le coloqué encima otra capa de un dedo; una vez seca esta última, volví a aplicarle una nueva capa de similar grosor.

2. Cómo se hace la tierra mencionada

La tierra que en estas operaciones se utiliza se hace del modo siguiente. Tómese la tierra de que se sirven los maestros artilleros, y que se extrae en lugares diversos; cierta tierra puede extraerse de las zonas próximas a los ríos, porque es arenosa, pero no debe serlo en exceso sino que basta con que sea árida, porque ésta es la tierra delicada y gentil que se utiliza para hacer figuras y vasijas, o sea, vasos y platos, y que no es buena si es demasiado arenosa. También se encuentra en ciertos montes o grutas, sobre todo en Roma y en Florencia, y, en Francia, en París; esta última es la mejor tierra que yo haya visto nunca en el mundo. La tierra que se extrae en las grutas es mejor que la que se coge cerca de los ríos. Quien quiera hacer buena tierra, necesita dejarla secar; una vez que esté seca, se tamiza diligentemente con un cedazo algo grueso para que salgan las piedrecillas, restos, vidrios o cualquier otra cosa que posteriormente podría perjudicar bastante. Después se mezcla esta tierra con una tundidura de paños que se le pone en medio; y adviértase que éste es un secreto admirable que no ha sido nunca usado; mézclese la tierra con la tundidura de paños y báñese bien en agua de tal modo que quede como si fuera una pasta de hacer el pan; bátase concienzudamente con una barra de hierro de dos dedos de grueso. Y el secreto es éste: que hay que mantenerla mojada durante cuatro meses cuando menos, y si es más tanto mejor, para que los paños se pudran y la tierra se convierta así

en una especie de ungüento. A quienes no han realizado tal experiencia podrá parecerles que quedará demasiado grasa, pero ello no le impide aceptar el metal sino que, por el contrario, lo acepta mucho mejor, sin comparación, que si no estuviese podrida, y de este modo se mantiene consistente cien veces mejor. He experimentado el uso de esta clase de tierra en bastantes obras que entrañaban grandes dificultades y que mencionaré en el momento oportuno.

3. Otro modo que se usa para hacer figuras de bronce en vaciado cuando tales figuras son de tamaño natural o algo mayores

Debes formar la figura a base de tierra hecha con la mencionada tundidura; y, una vez que hayas hecho la tierra en el modo descrito, es decir, empapando la tundidura —ya que así se trabaja mejor, como te he dicho—, termínese la figura con bella proporción y diseño, aproximándose lo más posible al aspecto final que el maestro quiera darle. Una vez acabada la figura, parte de ella se trabaja fresca y parte seca, ya que así se lo exige el arte a quien pretenda trabajar bien. Y, hecho ésto, cuando queramos vaciarla en bronce, se debe aplicar a dicha figura una capa de estaño de pintores. Para pegar el estaño sobre la figura de tierra, tómense partes iguales de cera y trementina y háganse derretir en un caldero; una vez derretida e hirviente esta mezcla, aplíquese sobre la figura de tierra con un pincel de pelo de cerdo, pero sutilísimamente para no dañar los músculos, venas u otras sutilezas. Sobre esta capa podrás muy bien aplicar posteriormente el estaño, que se trata de un estaño batido de modo sutilísimo, tal y como lo emplean los pintores en algunas partes de sus obras, como por ejemplo para pintar armas sobre los lienzos; de modo que este tipo de estaño es bien conocido por todo el mundo. Como he dicho, debes aplicar este estaño sobre la figura de tierra terminada, porque es necesario hacer sobre ella un molde de yeso y para ello es preciso untar con aceite toda la figura; y, si estuviera descubierta, sin el estaño, mal se defendería de la humedad y de la fuerza del yeso, mientras que protegida por el estaño se defiende muy bien. De este modo se obtiene además una gran ventaja porque, una vez que se ha vaciado la figura de bronce, muchos jóvenes y buenos trabajadores podrán, teniendo ante sus ojos ese bello modelo, ayudar a pulir la figura, mientras que cuando no disponen de semejante modelo pulen las obras con escasa satisfacción del pobre maestro, empleando en ello más tiempo de lo debido y no haciéndolo bien. Por lo que a mí respecta, así me conduje cuando realicé el Perseo para el ilustrísimo y excelentísimo señor duque Cosme, figura que aún se puede ver en la plaza de su excelencia. El Perseo, por ser una estatua de más de cinco brazas, fue hecho de la primera manera que se ha explicado, es decir, de tierra y terminado con un grosor de alrededor de un dedo; y, tras quedar bien cocido, se colocó sobre él la cera en el modo que ya he explicado a propósito de Fontainebleau. Después fue vaciado de una sola vez y, para ahuecar el ánima con el fin de que fuese más ligero, había hecho bastantes agujeros en los costados, hombros y piernas, agujeros que, tras haber terminado toda la capa de cera, reduje con dicha cera hasta dejarles exactamente la abertura que quería. Con lo cual tuve lista el ánima porque, poniendo sobre la cera ese barro que hemos mencionado a propósito de Fontainebleau y después dos o tres revestimientos de tierra, la fundí, y este vaciado fue el más difícil que se haya hecho nunca debido a su tamaño. Pero, dado que me he puesto a razonar sobre el modo de vaciar una figura menor, seguiré con el tema para no mezclar demasiadas cosas y, de ahora en adelante, no dejaré, no obstante, de hacer algunas referencias a mi Perseo.

Afirmo ahora que a la figura terminada se le debe aplicar por encima una pasta que se extiende en una capa su-

tilísima mediante un pincel y, seguidamente, se aplica poco a poco el mencionado estaño. Esta pasta se hace de flor de harina y se cuece en el modo en que las utilizan zapateros y merceros que hacen gorras y bolsas y otras artes similares; con esta pasta fina y sutilísima se debe ir extendiendo, en la misma medida, el estaño, en el modo indicado. Y, una vez colocado todo el estaño sobre dicha figura, es decir, totalmente cubierta ésta, se debe hacer un molde de yeso. Este molde se puede hacer siguiendo diversos procedimientos, pero el más bello que yo haya visto nunca y del que me he servido yo con mayor frecuencia, es el de hacer trozos tan pequeños como las partes que componen al hombre, como los pies, las manos o la cabeza, en las que se incluyen muchos huecos. Estos pequeños trozos se deben realizar con gran diligencia y, mientras que el yeso está aún fresco, se pone en cada uno de ellos un doble hilo de hierro que sobresalga cuanto sea necesario para hacer con él una unión, quedando a modo de un pequeño anillo; y cada vez que se haga uno de estos pequeños trozos debe comprobarse, una vez que el yeso esté bien cuajado, si sobresale. Después, comprobado ésto y visto que sobresale sin romper ninguna de las sutilezas de tu obra, habrá que poner este trozo en su lugar y bien debe ingeniarse el maestro en su unión para que no quede entre los trozos ningún hueco que sería causa de que la obra fuese incorrecta; y así se seguirán haciendo poco a poco todos los trozos, y no sólo aquellos que tienen huecos sino también en muchos otros lugares donde sea preciso, en la cabeza, en los pies, en las manos. Y con estos trozos se va conformando bien hasta que tenemos la mitad de la figura; y digo la mitad en longitud, que se entiende cubierto el ombligo y los pechos hasta los costados y por abajo hasta la mitad de los talones. Pero hay que advertir que no se cubre toda la figura con estos trozos pequeños, sino que se deja parte del pecho, parte del cuerpo y gran parte de los muslos y de las piernas; y se debe tener en cuenta igualmente que los tro-

zos que se coloquen se unan de modo que no queden huecos entre ellos, porque sobre esta media figura se debe vaciar un revestimiento de yeso tierno de más de dos dedos de grosor. Pero antes de que viertas por encima dicho revestimiento, se deben revestir esas mallas de hierro que antes te dije que había que introducir en los trozos pequeños; a estas mallas se les debe poner un poco de tierra para que, al poner el revestimiento citado, no obstaculicen cuando se quiera quitar. Una vez que hayas puesto la tierra se debe untar muy bien con aceite de oliva, con un pincel, toda la parte que debe quedar cubierta por el revestimiento. Hecho ésto, una vez que quede bien cuajado el yeso, saldrá con mucha facilidad el mencionado revestimiento; después que hayas probado una vez que sale bien, vuelve a ponerlo en su lugar y termina la otra mitad de la figura del mismo modo que antes se ha explicado para la parte de delante; y así ejecutarás la parte de detrás. Una importantísima advertencia es que, una vez que hayas terminado el hueco con todas las operaciones que he mencionado, tomarás una cuerda gruesa reforzada y con ella atarás toda la figura de la cabeza a los pies, con muchas vueltas; hecho ésto, pon bastante cantidad de pequeñas cuñas de madera para que la cuerda esté bien apretada, ésto se hace porque, al torcerse el yeso, quedaría sesgada y para solucionar este inconveniente se ata en el modo que te he explicado y se mantiene atada la figura hasta que el yeso haya perdido gran parte de su humedad, que habría podido hacer que se torciera. Cuando lo veas seco, soltarás la cuerda y abrirás esa forma, que viene a ser el primer revestimiento que, en las figuras pequeñas, se puede hacer en solo dos partes; y digo figuras pequeñas con relación al tamaño natural, ya que, cuanto más pequeñas sean en relación a éste, más fácil será hacerlas en dos partes, mientras que si su tamaño es mayor que el natural será necesario hacerlas en cuatro partes, una parte hasta la unión con el natural y otra de ésta hacia abajo. Tales trozos se superponen dos dedos uno sobre otro

para que después se unan mejor. Una vez hechas todas estas operaciones, abre tu revestimiento y colócalo en el suelo de tal manera que la parte cóncava quede hacia arriba; toma después, uno a uno, todos los pequeños trozos, separándolos de la mencionada figura, y colócalos en los espacios que se han hecho en el revestimiento; y, quitando aquella tierra que pusimos sobre la malla de hierro, verás que en el lugar donde estaba dicha tierra se muestra un cierto margen o relieve; precisamente en ese lugar harás en el revestimiento un agujero valiéndote de una pequeña barrena y uniendo a cada una de estas pequeñas mallas de hierro un trozo de cordel reforzado que se pone en el agujero que has hecho en el revestimiento y se une al trozo de figura con una pequeña varita de madera; y lo mismo se hace con todos los demás trozos. Una vez que hayas vestido tu revestimiento con todos esos trozos que te ocupaban los huecos y una vez que hayas dado a todo el hueco un poco de grasa sutilísima, las unirás, con el grosor de un buen filo de cuchillo, con lo que en el arte se llama *lasagna*, que se hace de una de estas tres maneras: o de cera, o de tierra, o de pasta, de donde deriva el nombre de *lasagna*. Y se hace del siguiente modo. Tómese un trozo de madera y ahuéquese en él, con ayuda de un escalpelo, un recuadro del tamaño de la mano y del grosor que se ha dicho, es decir, el de un buen filo de cuchillo, más o menos según quieras que tu figura sea más gruesa o más sutil. Una vez que hayas formado tu *lasagna* en la madera, la ensamblarás en el hueco de tu figura de tal manera que un trozo toque al otro; cuando hayas llenado por completo su hueco, los pondrás extendidos en el suelo, unos junto a otros. Harás después una armadura de hierro que servirá de osamenta a tu figura y que es necesario que sea tortuosa según el modo que te indican las piernas, los brazos, cuerpo y cabeza de tu figura. Hecho ésto, tomarás tierra de la que se batió con la tundidura, esto es, tierra grasa, como se dijo anteriormente, y poco a poco la irás poniendo sobre esta osamenta

haciendo que se seque o bien mediante el paso del tiempo o bien ayudando mediante el fuego, hasta que quede llena en todo su hueco, probando muchas veces, con gran diligencia, a un lado y al otro. Y, como al estar llena toda tu *lasagna* la toca, allí se debe ahuecar y ponerle un sutil hilo de hierro de arriba abajo; debe posteriormente volverse a cocer, hasta que la tierra quede bien cocida, y esta parte será el núcleo de tu figura. Una vez que esté bien cocida se le aplicará por encima un sutilísimo barro hecho de hueso molido y ladrillo graso triturado mezclado con un poco de tierra de la tundidura. Hecho ésto, se le aplicará otro poco de calor de fuego hasta que también este barro quede cocido; después sacarás la *lasagna* del hueco y tendrás buen cuidado de haber dejado al menos en cuatro lugares hierros unidos a la osamenta que mantengan firme y sin moverse todo el núcleo; y así será preciso hacer en el hueco del yeso el lugar donde se asienten los mencionados hierros que sobresalen. Después, como ya se ha dicho, sacarás toda la *lasagna* y la pondrás en los huecos del yeso habiéndolos untado de nuevo previamente con grasa virgen de cerdo; como ésta hay que incorporarla muy sutilmente, si se pone estando algo caliente se incorporará mejor al yeso. Una vez hechas las bocas por donde verterás la cera, encierra el núcleo en tu hueco y, hecho esto, endereza tu figura y hazle por lo menos cuatro respiraderos, dos en los pies y dos en las manos; cuantos más hagas, tanto más seguro será que tu figura se llene de cera. Estos respiraderos se hacen como a continuación explico. Los dos primeros se deben hacer en la parte más baja de los pies, y, si has colocado tu figura sobre una base pequeña, te será más fácil realizarlos. Debes tomar una gruesa barrena y hacer el agujero con gran diligencia; practicándolo de manera que mire hacia abajo, no quedará ningún resto dentro de tu figura. En dichos agujeros pondrás entramados de cañas que, ingeniosamente, se vayan volviendo, uniéndose una caña a otra de tal manera que, estando puestas en la parte de aba-

jo se vuelvan hacia arriba, hacia el derecho de la figura. Y, así, con todos los demás respiraderos, tantos como uno quiera practicar, se empleará igual procedimiento. Téngase presente que el lugar donde se une la caña y el agujero en el que se introduce deben cerrarse bien con un poco de tierra líquida que les impida verter la cera. Posteriormente se puede ya verter sin miedo la cera caliente y bien derretida, de tal manera que, por virtud de las instrucciones seguidas y, sobre todo, gracias a los respiraderos de la parte baja, se llenará fácilmente la figura. Una vez llena, déjese enfriar durante un día entero, aunque si es verano habría que dejarla durante dos días. Cuando la figura se enfríe, suelta sus ligaduras con mucho cuidado y desata después todas las pequeñas ataduras que tienen los trozos de dentro, que están hechos a base de huecos, como anteriormente se explicó. Una vez suelta la mitad, comenzarás con placer a trabajar esta primera parte, o por delante o por detrás; y has de saber que, por haber dejado reposar la cera un día o dos, según la estación, se habrá reducido al menos en el grosor de un pelo de caballo, y, por esta razón, te será mucho más fácil retirar de tu figura este primer revestimiento, que depositarás en el suelo; y después efectuarás similares operaciones con la otra parte, depositando igualmente en el suelo el correspondiente revestimiento; pero ambos deben colocarse sobre dos estructuras bajas que te permitan trabajar por debajo con tus manos. Seguidamente comenzarás a quitar de tu figura todos los trozos que estén con la malla de hierro o unidos a ella con el bramante a que se hizo mención; estos trozos los separarás de tu figura uno a uno con especial cuidado de tal modo que, hecho ésto, se eliminen limpiamente algunas rebabas que quedarán en tu figura por causa de dichos trozos. Revisarás después con atención toda la figura. Si quieres añadirle cualquier diligencia o sutileza que te permita el arte, lo podrás hacer con suma facilidad; una vez que lo hayas decidido, a todos los respiraderos que vas a poner en tu figura hazles el cerramiento de cera antes de hacerlo de tierra y ten buen cuidado de que todos ellos queden vueltos hacia abajo para que después, en su revestimiento último, fácilmente se puedan volver hacia arriba con la tierra. La manera de hacer esto la explicaré cumplimentadamente después de haber enseñado a aplicar todas las capas de barro, desde las primeras hasta las últimas, construida la mencionada forma y una vez sacada la cera. Te advierto, no obstante, que los respiraderos tienen que ser hechos mirando hacia abajo porque, siendo así, se extrae luego la cera con mayor facilidad y, si estuviesen dispuestos de otro modo, sería necesario volver y revolver la figura, con lo que sufriría y correría peligro de romperse, mientras que si se hace del modo que te he indicado no corre el más mínimo peligro. A este respecto debes tener en cuenta una consideración de gran importancia: cuando vayas a extraer la cera, haz que el fuego esté templado de tal modo que la cera no hierva dentro de la figura sino que salga de ella con grandísima paciencia. Cuando la cera haya salido por completo, continúa aplicando a la figura un fuego templadísimo hasta que estés seguro de que ha quedado eliminada toda la humedad de la cera. Después ya puedes aplicarle sin miedo un buen fuego, haciéndole alrededor una capa de ladrillos, uno sobre otro, que estén a tres dedos de distancia de la figura; y sea este fuego de leña dulce, como de aliso, carpe, haya o sarmientos u otras maderas similares; guárdate del quejigo y de la encina y no utilices carbón, porque harían que la tierra se fundiera; esta tierra se hace como una especie de vidrio, salvo algunas tierras que tienen la propiedad de no fundirse y que son las que se usan en los hornos de vidrieros y broncistas. Sobre todas estas cosas no dejaremos de hablar cumplidamente en su momento; por ahora seguiremos adelante hasta llegar al vaciado de bronce de nuestra figura.

Cavarás una fosa junto a tu horno, delante de la piquera, de una profundidad tal que puedas introducir en ella tu figura y aún quede una media braza para que puedas darle

su inclinación; la boca debe ser al menos de un cuarto de braza y estará situada sobre la cabeza de tu figura. Después que hayas cavado la fosa con tales medidas de altura y con una anchura de media braza alrededor, tomarás tu figura, ya liberada de los ladrillos en los que la habrás cocido, y, tras haberla dejado enfriar, la atarás con una cuerda que sea capaz de sostenerla; después harás un corte en una viga del techo e, introduciendo la cuerda por dicho corte, te será necesario disponer de un cabrestante que sea capaz de sostener la figura. Y, para no dejar de mencionar ciertas cosas que encierran una gran enseñanza por mor de la experiencia, te informaré que cuando yo hice el Perseo, por ser una obra de tan gran tamaño la puse en la fosa con dos cabrestantes cargados con dos mil libras de peso; pero para una figura pequeña, de tres brazas, será suficiente con uno solo. Y ciertamente una figura de tres brazas podría hacerse incluso sin emplear ninguno, pero ello entrañaría gravísimos riesgos, como el de que pueda moverse el núcleo, es decir, el ánima interior, o el de que reciban golpes las partes de fuera, riesgos todos que se evitan utilizando un cabrestante; valiéndote de éste, levanta la figura poco a poco y condúcela hasta la boca de su fosa; con gran cuidado deberás ir aflojando el cabrestante hasta que haga descender la figura al fondo de la fosa. Una vez que la hayas colocado bien derecha y situado la boca por donde entrará el metal directamente desde la piquera, busca los respiraderos que se encuentran en su parte más baja y tápalos con ciertos tapones que se hacen de tierra cocida y que se suelen usar para sumideros; de tales tapones he encontrado en Florencia una gran cantidad, a los que me he acomodado, y, puesto que se utilizan con ciertas cadenillas, me he servido de ellas en las partes más bajas y en todos aquellos lugares donde los respiraderos están horadados hacia abajo, para embocar uno en otro y dirigirlos hacia arriba. Ahora bien, como ya he dicho, habiendo dispuesto estos dos respiraderos, debes tomar tierra de la que hayas sacado de la fosa, cribarla bien y mezclarla con una arena que no sea demasiado suave; una vez bien mezclada la tierra con la arena, comienza a llenar tu fosa. Pero ten en cuenta que la mencionada tierra mezclada con arena sólo debes aproximarla hasta un cuarto de braza de tu figura, mientras que el resto debes llenarlo con tierra pura de la que hayas extraído de la fosa, sin necesidad de tamizarla. Cuando hayas llenado la fosa hasta la altura de un tercio de braza, debes entrar en ella con dos mazos para apisonar, que son dos maderos de tres brazas cada uno y de un cuarto de braza de ancho; apisonarás la tierra hasta que se compacte bien, teniendo cuidado de no golpear la figura; pero cuando te acerques a una distancia de cuatro dedos de ella deja el mazo y apisona la tierra con tus propios pies, con el buen cuidado que evitará el riesgo de que la golpees. Y así se hará una y otra vez, cada tercio de braza que hayas llenado de tierra, apisonándola de la manera indicada. Para que los respiraderos no sean alcanzados por la tierra, colócales, en cada ocasión, los mencionados tapones de terracota, que entran uno en otro; y, cada vez que los hayas puesto, obtúralos muy bien con un poco de estopa limpia que haga que, mientras que estás llenando la fosa, no entre tierra en los respiraderos, porque ello les impediría realizar su función propia y tu figura no podría llegar a buen término. Conforme sigas llenando la fosa en el modo indicado, cada vez que encuentres respiraderos, debes necesariamente hacer en las piernas, costados o brazos lo mismo que has hecho en el fondo, hasta que hayas llegado al nivel de tu fosa y la tengas completamente llena. Hecho ésto, debes comenzar a practicar la vía por la que va a correr el bronce. Pero una importantísima advertencia es que, cuando comiences a poner tu figura en la fosa, es necesario tener ya el horno lleno de bronce y encender el fuego del horno en el mismo momento en que comienzas a llenar la fosa, para que tu figura no tome demasiada humedad; el no ejecutar todo ésto con diligencia es causa de que en muchas ocasiones la figura no llegue a llenarse.

Una vez que hayas llenado la fosa hasta el nivel de la boca principal por la que debe entrar el bronce, dejado la parte de caída desde la boca de la piquera por la que debe salir el bronce del horno y vuelto hacia arriba todos los respiraderos de la manera que hemos explicado, manteniéndolos siempre cerrados con un poco de estopa, como igualmente la boca principal de tu figura, coge seguidamente una serie de baldosas y haz con ellas un pavimento, dejando siempre descubiertos los respiraderos. Y, dado que tu figura tendrá, en ocasiones, más de una boca principal por la que deba entrar el bronce, hay que advertir que el mencionado embaldosado debe estar exactamente al nivel de dichas bocas. Hecho ésto, toma ladrillos de tierra cruda secos y rómpelos, dejando una anchura de tres dedos o más, según la discreción del maestro y la caída que quiera dar a su bronce; estos ladrillos se unen con tierra líquida con tundidura, en vez de con argamasa, sobre el mencionado pavimento. Y hay que advertir que, por la parte de fuera, habiéndose trazado junto a las paredes del horno un canal hecho de ladrillos crudos y cerrado en torno a las bocas por donde debe entrar el metal en la figura, deben tomarse después ladrillos crudos o cocidos (ya que, aunque los crudos son mejores, no hay en esto mucha diferencia) y murar con ellos el canal en toda su altura, siendo suficiente la anchura de un ladrillo, poniendo uno junto a otro y acomodándolos en toda la altura de tu canal. Habiendo llegado al nivel, y una vez bien estucadas con tierra fresca en lugar de argamasa todas aquellas partes por las que el metal pudiera salir, habiendo llevado a cabo todas estas diligencias, quitarás la estopa de las bocas por donde debe entrar el bronce y en su lugar pondrás tapones de tierra fresca hechos de tal forma que los puedas sacar; porque inmediatamente debes poner carbones encendidos en tu canal y cubrir todas las partes que has murado con tierra fresca para que todo quede bien seco; no obstante, renovarás el fuego varias veces, porque la tierra no sólo debe quedar seca sino bien cocida.

Una vez hecho todo ésto y teniendo ya el metal bien fundido, quita todas las cenizas y carbones soplando con un fuelle, hasta que no quede nada que pueda perjudicar a tu metal. Se deben quitar después todas las estopas que cerraban los respiraderos y los tapones de tierra de los lugares por donde debe entrar el bronce fundido. Hecho ésto, deben colocarse sobre el canal dos candelas de sebo, o hasta tres, que no lleguen a una libra de peso. Seguidamente corre a la boca de tu horno y refréscala con una cierta cantidad de estaño de mayor ley de lo normal, alrededor de una media libra por ciento además de la ley que le hayas puesto. Hecho ésto con presteza, manteniendo continuamente un fuego de leña fresca en tu horno, golpea con tu resero (que así se llama el hierro con el que se hace ésto) la piquera y deja que el bronce corra con cuidado, manteniendo siempre una punta del hierro dentro de la piquera hasta que haya salido una cierta cantidad de tu metal para que pase su primera furia, que en ocasiones podría ser causa de que se introduzca aire por la entrada de tu figura. Una vez que hayas moderado esta primera furia del bronce, podrás ya apartar tu rasero de la piquera del horno dejando verter todo el bronce para que el horno quede limpio, para lo cual es necesario tener en cada una de las bocas del horno un hombre que, con los rascadores que se utilizan en esta profesión, echen todo el bronce hacia la piquera para que el horno quede limpio; se acostumbra a retener el bronce que avanza después de que hayas llenado tu figura con la tierra de la fosa, que se coge con palas y se arroja sobre el bronce que corre fuera de la figura. Y así tendrás ya llena de bronce tu figura.

No conviene silenciar hechos diversos y terribles que pueden ocurrir cuando se realizan tales operaciones y que a menudo dan lugar a que todos los grandes esfuerzos de los pobres maestros sean en vano, porque es bueno aprender a expensas de otros y estas cosas suceden con demasiada frecuencia. A menudo quienes hacen las figuras lla-

man en su ayuda a maestros artilleros que, cuando sucede alguno de estos eventos terribles que en el arte son posibles, son causa, al no poseer tales experiencias, de que se pierdan en vano estos esfuerzos. Como me hubiera ocurrido a mí, que podría haber echado a perder la fundición de mi Perseo cuando, al ocurrirme una de estas adversidades, los llamé para pedirles consejo y los encontré tan faltos de inteligencia que, desanimados, todos me dijeron que mi figura estaba rota y que no había remedio por culpa del desorden en que había caído el metal por esta misma causa. Por ser la figura de un tamaño de más de cinco brazas y de una postura difícil, al tener una cabeza levantada con la mano izquierda representando a la cabeza de Medusa, con muchos ricos ornamentos de cabellos y de serpientes, y el brazo derecho de mi Perseo llevado hacia atrás en actitud audaz, mientras que la pierna izquierda estaba bastante flexionada. Toda esta diversidad de los miembros hace dificilísima la fundición y por ello, deseando yo llevarla a buen término por ser la primera obra que yo hacía en Italia y en mi patria, verdadera escuela de esta profesión, dichas causas me llevaron a poner mucha más diligencia y cuidado de lo que acostumbraba antes, para realizar mi figura, de tal modo que le hice una gran cantidad de respiraderos y muchas bocas que dependían de una sola que yo había hecho que, por detrás de la figura, iba desde la parte superior de la cabeza hasta los talones de ambos pies, pegándose a la carne de las piernas en todos los modos que me enseñaba el arte y la experiencia de las grandes obras que había hecho en Francia. Casi todo lo hice con mis propias manos por lo cual, afectado mi cuerpo por la fatiga, me asaltó una fiebre tan violenta que, tras haberla soportado durante unas horas, me arrojó al lecho. A algunos maestros prácticos de artillerías y de figuras les mostré, antes de meterme en cama, la manera en que había dado comienzo a la obra, que se podía entender con facilidad porque ya había cubierto más de media figura y las mayores dificultades habían quedado superadas; sólo era preciso seguir el orden que se veía y que resultaba muy evidente y yo, sabiendo que ya no quedaban grandes dificultades, me fui, como he dicho, a la cama, por no poder resistir más. Y, mientras que éstos trabajaban, mi horno, que tan bien había construido, había puesto mi bronce en baño, o sea, fundido casi hasta el final; aún se podía mantener seis horas, según yo había enseñado, lo cual era forzoso hacerlo porque era preciso que aquéllos siguieran mis órdenes; y, por carecer de la seguridad de la práctica y también por parecerles cosa distinta a lo que ellos siempre habían visto, se entretuvieron de tal suerte que, habiendo descuidado el horno, se volvió a solidificar el metal, fallo que nunca han encontrado modo de corregir y que llaman en su lenguaje un cuajo[2] que así se llama en el arte. Y ésto ocurre porque el horno es redondo y el fuego que se aplica al metal viene de arriba y, ciertamente, hay poco remedio para ello, porque si el fuego pudiese llegar desde abajo sería fácil volver a disponer del metal cuajado; pero por eso nunca han podido encontrar la solución. Ahora bien, estando yo postrado en el lecho debido a la fuerte fiebre, vino uno de los que me ofrecían más confianza y me dijo con su bello modo característico: «Benvenuto, tened paciencia, que por problemas del horno se ha producido un cuajo». Entonces me volví a él e hice llamar a todos los maestros en quienes tenía confianza, preguntándoles si conocían algún remedio para ello. Estos buenos hombres me dijeron que no había otro remedio más que deshacer el horno y, mientras se deshacía, no veían modo alguno de que no se rompiese mi figura al estar enterrada seis brazas bajo tierra; y que si yo quería extraer la tierra de alrededor de mi figura, ésta estaba tan bien apretada y había tanta cantidad de bocas y respiraderos que forzosamente se rompería y que no conocían ninguna solución

[2] En el original, *migliaccio*, es decir, literalmente una «morcilla» *(N. del T.)*.

para ello. Ahora bien, has de saber, benigno lector, que, con la enfermedad que tenía y con la mala noticia, que comprometía todo mi honor, sentí uno de los mayores dolores que puedan imaginarse. Pero no cedí ante el dolor e inmediatamente recurrí a la natural virtud de la animosidad, que no se aprende mediante estudio alguno sino que es preciso que se tenga de modo natural. Furioso salté del lecho y, espantando la desmedida fiebre con algunas mordaces palabras que dirigí a los mencionados maestros, dije a algunos de ellos: «Puesto que no habéis sabido obrar bien y habéis echado por tierra mis honrados esfuerzos, disponeos ahora a obedecerme porque, por todo lo que entiendo del arte, prometo resucitar lo que me habéis dado por muerto siempre que la enfermedad que soporto me permita el esfuerzo». Y, barbotando ésto, corrí con ellos al taller y de un golpe encargué a seis de ellos cosas distintas; primeramente dije a uno que me hiciese traer un rimero de leña de encina seca que se encontraba justo enfrente de nuestro taller, en casa del carnicero Capretta. Conforme la iban trayendo comencé a poner en el horno algunos trozos. Y —aunque lo he dicho antes lo quiero repetir ahora por ser cosa de gran importancia— en el horno no se pone otra leña que no sea de aliso, sauce o pino, todas ellas maderas dulcísimas; sin embargo, puse ahora encina por tratarse de una madera fuerte en grado superlativo. Con la fuerza de esta madera y del fuego comenzó inmediatamente a removerse el metal. A otros les ordené que, con unas largas varas de hierro, lo pinchasen por una y otra boca del horno; dado que, hacía viento y llovía abundantemente, el viento y el agua embocaban mi horno, de modo que estos hombres, con los artificios que yo les había enseñado, lo protegían contra tales elementos. A otros dos los puse a trabajar porque la gran violencia del fuego en la parte interior del taller había prendido unas grandes ventanas de madera, que ardían con tanta fuerza que me espantaba la idea de que el fuego se corriese al techo del taller, como su propia violencia auguraba. Con los otros hombres, que eran bastantes, me apliqué a limpiar los canales por donde tenía que correr mi metal, descubiertos todos los respiraderos y abiertas todas las bocas. Mientras finalizaba mi trabajo, en un momento dado vi levantarse la tapa del horno a causa del terrible fuego de encina, de modo que el metal se derramaba por todos lados, lo que hizo que nuevamente se asustasen los que con tanta obediencia y temor me habían servido; y estaban maravillados de ver que había logrado resucitar y licuar el cuajo. Dado que la fuerza del fuego había consumido toda la ley, di orden de volver a ponerla en el horno con un grueso pan de estaño fino que allí tenía. Pero, viendo que no lo podría lograr porque el metal escapaba y fluía por todo alrededor del horno, encargué en seguida a otros dos hombres que corriesen a mi casa y trajesen doscientas libras de platos y escudillas de estaño; y, arrojando inmediatamente una parte, hice que uno de ellos tomara el resero y golpeara la piquera, que estaba durísima, e igualmente la otra piquera, porque había hecho dos. A medida que el metal corría por los canales, iba arrojando los platos y, al estar tan desordenadamente caliente, durante un trecho corría junto con el dicho estaño, de modo que en un brevísimo tiempo estuvo llena mi figura. Cuando vi entrar tanto metal y con tanta fuerza, sin soplar y sin hacer nada extraño, noté que mis respiraderos trabajaban. Después de verterse el metal, me había quedado exactamente la cantidad necesaria para que mi figura se llenase sin que sobrara nada. Hecho ésto, inmediatamente di gracias a Dios y, en seguida, me volví a ellos y les dije: «¿Veis ahora cómo todo tiene remedio?». Y, mezclándose el dolor con tan grande alegría, no sentí la fatiga, la fiebre desapareció y comí y bebí alegremente con todo este grupo de hombres, que quedaron todos maravillados.

Encontrándome aún en Francia, al servicio del rey Francisco, quería fundir un medio tondo de más de seis brazas de anchura en el que había gran cantidad de figuras mez-

cladas con animales y otras cosas, y me encontré con el mismo defecto entre mis colaboradores, pese a encontrarse en estas profesiones hombres con la mayor práctica del mundo, porque en esta región, sobre todo en Lutecia, se trabaja más el bronce que en ninguna otra parte; y, sin embargo, cuando tales maestros se apartan un poco de lo que es su práctica habitual, en seguida se sienten perdidos y se desesperan, porque carecen de los fundamentos de la verdadera teoría de las artes. Esto lo pude comprobar con ocasión de un gravísimo accidente casi similar al que he narrado a propósito de mi Perseo, aunque distinto en algunos aspectos, y que era cosa que se apartaba de la práctica ordinaria; por ello, viendo desaparecer a estos hombres, me quedé sorprendido, no sin gran dolor, y con mi sola animosidad, acompañada de los fundamentos del arte, les ofrecí modos para resucitar a un muerto casi similar al que antes había descrito. Viendo ésto, estos viejos maestros bendecían la hora y el día en que me habían conocido y yo, que aprendí de ellos, me daba cuenta de que la mayor parte lo había aprendido de ellos, pero ellos trabajaban mediante una práctica continua y yo había aprendido no sólo esa práctica sino también las reglas; de ello me he servido y con gusto lo enseño.

Volvamos ahora atrás para no dejar sin continuidad nuestra urdimbre. Y, aunque nos hemos desviado algo, no por ello nos hemos apartado del orden del arte, que es fácil de retomar. Habiendo mostrado el modo de formar y fundir (el de una estatua de alrededor de tres brazas es el que hemos experimentado), hay aún otro procedimiento que es algo más fácil pero no tan seguro como el antes descrito. Consiste en que, en vez de hacer de tierra el núcleo de las figuras, se puede hacer de yeso mezclado con hueso molido y con ladrillo cocido triturado. Si el yeso es de buena calidad, este procedimiento es más fácil de ejecutar, porque, en vez de aplicar las capas poco a poco, como se hace cuando es de tierra, el yeso puede licuarse con las mencionadas cosas mezcladas, tomando una parte de yeso y otra entre hueso y ladrillo; de este modo se forma como una especie de salsa que se echa en el molde sobre la *lasagna* y se cuaja rápidamente. Una vez suelto su hueco, se debe atar el núcleo en el modo antes descrito con hilo de hierro y después cubrir sutilísimamente este hilo con una salsa de la misma clase que la anterior pero un poco más líquida. Hecho ésto, se debe cocer el núcleo del mismo modo que se hace con el de tierra; una vez bien cocido, se pone por encima la cera en la manera indicada y con las diligencias del molde de yeso. Quitado dicho molde y una vez pulida la cera de tu figura, como antes se dijo, habiendo dispuesto los respiraderos en el modo indicado, se puede del mismo modo y con la misma composición del yeso hacer la lámina sobre la cera. Cuando la hayas hecho, con una anchura de dos dedos y medio, se debe armar con las mismas tiras de hierro de dos dedos de ancho; cuando lo hayas hecho, nuevamente debes cubrir con yeso toda esta armadura. Hecho ésto, se debe rebajar en un pequeño horno hecho todo de ladrillos y acomodado al entorno, de suerte que, al aplicarle el fuego para que salga la cera, pueda extraerse ésta haciendo en el suelo una boca con un caldero debajo para recibir dicha cera, que se debe extraer a través de los respiraderos dispuestos en el modo antedicho. Extraída la cera, se debe aplicar un buen fuego de leña y carbones hasta que el revestimiento de tu figura quede bien cocido; pero hay que tener en cuenta que el yeso necesita menos de la mitad de fuego que la tierra. Es cierto que en ésta nuestra región de Toscana el yeso no es tan adecuado para este tipo de trabajo como en Mantua, Milán o Francia, donde es excelente. Y, aunque es practicable este procedimiento a base de yeso, ha ocurrido en ocasiones que ciertos audaces jóvenes se han engañado al realizar algunas obras para el ilustrísimo duque de Florencia, y ello no sólo una vez sino hasta tres. El discretísimo duque, verdadero amante del talento, tuvo paciencia, pero el joven, al ignorar la diferencia entre

el yeso de aquellas regiones y éste, permaneció errado, utilizando siempre el mismo procedimiento. Sin embargo, cuando un maestro quiere realizar una obra, debe experimentar con las tierras, los yesos y todas aquellas cosas de que deba servirse. De este modo llegará a conocer muy bien su naturaleza y propiedades y sus obras se beneficiarán de ello; de otro modo ocurre lo contrario. No se debe dejar de dar a este respecto un ejemplo sobre las argamasas, tal y como yo he visto en Roma, en Francia y en otras partes del mundo. Las argamasas cuanto más apagadas están tanto mejores son y mejor traban y las de nuestra región de Florencia exigen ser apagadas e inmediatamente utilizadas; si se hace así son las mejores del mundo y las que mejor traban, pero cuando se dejan pierden su gran virtud precisamente cuando otras la adquieren.

4. Sobre el modo de construir los hornos para fundir el bronce o para figuras, artillerías u otras cosas similares

Los hornos para fundir el bronce se deben realizar según las características que tracen para las obras los maestros que han de servirse de ellos. Como dije al principio de mi libro, quiero, en todas las ocasiones en que tenga que hablar del arte, relatar lo que yo mismo he hecho con mis obras, y eso mismo haré al hablar de los hornos. Cuando trabajaba para aquel admirable rey Francisco de Francia me fue necesario, para hacerle una gran puerta de bronce, construir un horno en París, y lo hice en el propio castillo que Su Majestad me había donado con regias patentes y en donde fidelísimamente le serví por espacio de cuatro años; estas patentes las traje conmigo cuando vine a Florencia sólo para mostrar a Italia y a mi patria qué grandes tesoros se ganaban; habiendo aprendido en Italia, era bueno alejarse después de ella para obtener útiles y honrados frutos. Cuando tuve que hacer el horno, lo construí en el modo que a continuación explico. El vano de dentro era de tres brazas florentinas de anchura, que vienen a ser unas nueve brazas de circunferencia; la altura de su bóveda era el semicírculo de la planta de su anchura. Esta planta, benigno lector, debe entenderse con grandísima discreción, porque, no queriendo dibujarla como muchos dibujos que he visto en las cosas de arquitectura y que aparecen con frecuencia alterados o rotos, no me he querido servir de otros medios que de las palabras, con las cuales me esforzaré por hacerme entender, y espero que sea suficiente. Volviendo al plano del fondo del horno donde se debe poner el metal, o sea, el bronce, debe hacerse en pendiente, como hice yo en este pequeño horno. Con un horno del tamaño mencionado, se debe dar a su fondo un sexto de braza de pendiente, es decir, la sexta parte de una braza; y conviene advertir que este fondo debe realizarse del mismo modo que están hechas las calles por donde se camina, que tienen en medio lo que los toscanos llaman un reguero, que debe ir derecho hasta la boca de la piquera por donde debe salir el metal, de tal modo que vaya ascendiendo nuevamente hasta llegar a un tercio de braza de las dos puertas donde se coloca el bronce; este tercio de braza se debe inclinar más o menos según el maestro quiera que el horno tenga más o menos fondo y puede ser algo más o menos de un medio octavo de braza. No es necesario hacer ésto en la tercera puerta, por donde entran las llamas del fuego, porque no tiene que soportar el bronce; sólo se acostumbra a hacer un pretil de tres dedos de altura. El fondo del horno debe construirse con unos ciertos ladrillos hechos a propósito, de pequeño tamaño y más anchos por un lado que por otro; deben ser de un grosor de un sexto de braza y, al hacerlos de igual grosor por todos lados, sirven a nuestro propósito mucho mejor que los de los hornos de vidrio, hechos en el modo que se hacen los demás ladrillos. Aunque algunos acostumbran a cortarlos, yo encuentro, tras haber experimentado

ambos métodos, que cumplen mucho mejor su función si los hacemos del mismo grosor por todos lados. Hay que tener muy en cuenta que estos ladrillos deben hacerse con una clase de tierra que no se funda con el fuego, para lo cual, en Florencia, mi patria, se usa una cierta tierra blanca que dicen que viene de Montecarlo y con la que se fabrican todos los hornos de vidrio. En Francia he encontrado otra clase de tierra mejor y que presenta grandes ventajas sobre ésta; con ella, los ladrillos se hacen de un cuarto de braza de longitud y del grosor mencionado; la llaman *ciment* y con ella hacen crisoles para el latón, que en esta región se utiliza en cantidades enormes; la trituran y hacen los mencionados ladrillos. No obstante, el maestro debe acomodarse a las cosas que encuentre donde tenga que trabajar.

Una vez que hayas hecho tus ladrillos con dicha tierra y se encuentren ya bien secos, hay que trabajarlos limpiamente con herramientas, azuelas y cinceles hechos a propósito, hasta que se unan de la manera más perfecta posible. Con ellos se irá cubriendo poco a poco el fondo del horno, que debe estar hecho de piedras muertas y estar media braza levantado sobre el nivel del suelo. Estas piedras muertas deben ser por lo menos de un tercio de braza de grosor y estar unidas entre sí a la perfección. En un horno del tamaño que se dijo, este primer fondo debe ser dos tercios de braza más grande que el hueco del fondo de su horno. Se pueden murar con argamasa ordinaria, con tal de que sea de buena calidad; después, sobre este fondo, se debe murar el otro fondo del horno, donde estará el bronce. Una vez colocados los ladrillos, debes tomar tierra de la que se usa para ellos y licuarla a modo de argamasa, bien tamizada y limpia; con ella debes cubrir todo el fondo del horno. Como dije, los ladrillos deben estar bien trabajados con el cincel y achaflanados para que encajen mejor. Al murar con la tierra líquida, hay que cuidar de poner la menos posible, porque cuando, en ocasiones, ocurre que, por la poca diligencia del maestro, esta tierra líquida se ha dispuesto algo

gruesa (porque la naturaleza de la tierra es reducirse algo), al secarse viene a formar como una sutilísima grieta que, por pequeña que sea, es muy perniciosa y causa grandes daños porque, cuando el bronce se funde, es tan grande su fuerza que penetra por estas pequeñísimas hendiduras, y yo lo he visto hacer que se levante el fondo. Pero si se hace todo esto con diligencia, es decir, si se aplica la tierra líquida en una capa lo más sutil posible, no se da lugar a que surjan grietas, se puede fundir el bronce con seguridad y se llevan a buen término todas las obras sin peligro del horno.

Una vez que hayas construido el suelo, hay que realizar la bóveda con los mismos ladrillos murados de igual manera. Conviene advertir que debes hacer en la bóveda, como antes se dijo, dos entradas para el bronce; basta que sean de dos tercios de braza de anchura y tres cuartos de braza de altura y semicirculares en su parte posterior. La tercera entrada, por donde penetran las llamas del horno, debe tener una anchura de dos tercios de braza y una altura de una braza; y hay que hacerla de esta altura porque la llama que penetra, por la propia naturaleza del fuego, asciende con fuerza hacia la bóveda del horno y luego, forzada por la redondez de ésta, gira hacia abajo y, con su gran furor, calienta el metal y en poquísimas horas lo licua. Se deben practicar cuatro respiraderos repartidos por la bóveda del horno, cada uno en un extremo. En línea recta con el reguero se debe hacer, en uno de los ladrillos de la bóveda, un agujero de una anchura tal que fácilmente entren dos dedos, y de esta misma anchura se deben hacer los cuatro respiraderos. El agujero que sirve para verter el metal debe hacerse en un ladrillo para no ser ensuciado por ninguna parte, y este ladrillo va murado con los otros en el modo antes explicado; y así se sigue hasta que la bóveda quede totalmente terminada. Para no pecar de falta de diligencia, el agujero que se practica en el ladrillo se llama agujero de la piquera y debe ser por dentro medio dedo más ancho

que por la parte que sale hacia afuera porque, antes de poner metal o cualquier otra cosa, se coloca en él un tapón de hierro que se embadurna con un poco de ceniza bien tamizada y en estado líquido, como una salsa; este tapón se mete en el agujero del horno, como se ha dicho, por la parte de dentro. Se debe disponer después una piedra muerta de media braza de grosor por cada parte y practicar en medio de ésta un agujero que sea tan grande como el que se hizo en el ladrillo por la parte en la que se apoya en éste. Pero, por la parte que queda fuera del horno, el agujero se debe hacer seis veces más ancho que por la parte que se apoya en el ladrillo y debe quedar limpiamente rebabado por fuera. Después debe cubrirse con la tierra, del modo indicado, pegado al ladrillo del horno. Pero, dado que viene a apoyarse sobre el basamento y pretiles del horno, como antes se dijo, la parte que descansa sobre el basamento del suelo del horno debe murarse con un buen mortero ordinario. Y todas las demás piedras muertas deben ser del grosor que se ha indicado para la primera y se deben murar del mismo modo hasta una altura exactamente igual a la de la bóveda. Esta altura se debe hacer recta para que, si sucede algún accidente, como puede ocurrir, se pueda arreglar o rehacer sobre la marcha. Una vez que hayas ceñido el horno de la manera indicada debes tener en cuenta que, cuando llegues a los pretiles de la boca mayor, por la que entran las llamas, debes hacer junto a esta boca un hornillo que sea de un grosor de dos tercios de braza por cada lado y de una profundidad de dos brazas exactamente desde el plano de la boca hacia abajo; en el fondo de esta boca pon seis o siete hierros de dos dedos de grueso por cada parte y de una longitud tal que avancen cuatro dedos por cada lado; estos hierros se apoyarán sobre las piedras muertas y habrá tres dedos de distancia entre cada uno de ellos. El hornillo que se mura sobre estos hierros debe hacerse del mismo modo y con los mismos ladrillos y cubrirse con la misma tierra, en lugar de mortero, como se hizo dentro

del horno en la bóveda. La base de este hornillo debe estar a una altura que llegue a la mitad de la boca por donde deben entrar las llamas; y una vez que hayas llegado a este punto debes reducir su parte de arriba en un octavo de braza por cada lado; por esta boca se introduce la leña. Debajo de esta parrilla se debe abrir una fosa de una braza y media de anchura y dos de profundidad y cinco o seis de longitud hacia aquella parte donde la bóveda debe impulsar el aire, por la parrilla hasta el hornillo del horno. Hay que advertir que éste no debe entrar más que por una parte y hay que trazar la profundidad de dicha fosa hasta el extremo del hornillo por debajo; entre los artistas se denomina a esta fosa la *braciaiuola,* porque es en ella donde caen todas las brasas. Cuando la leña ha ardido (y algunas veces ocurre que, por alguna diligencia que el maestro haga en su figura y por haberle aplicado fuego por más tiempo de las cuatro o seis horas que se deben, la cosa no se puede juzgar con exactitud), las brasas caídas forman un gran montículo bajo la parrilla y en ocasiones llegan a subir tanto que entorpecen la circulación del aire en el hornillo y no puede éste cumplir sus funciones; es necesario cuidar, por ello, que cuando este montículo de brasas comience a crecer, debemos habernos provisto de un hierro de media braza de largo y un octavo de braza de ancho; y, en medio de este hierro, por una de las bandas de su anchura, se debe soldar una verga de hierro de dos dedos de grosor y dos brazas de longitud, a la cual, por su extremo contrario, se le hace un casquillo en el que se introduce una vara de al menos cuatro brazas; y con este instrumento, que se llama rastrillo, se van extendiendo las brasas que entorpecerían el aire conforme fueran creciendo.

Cuando hayas construido el horno siguiendo todas las instrucciones que te he dado, debes ceñirlo todo alrededor con unas buenas cadenas de hierro, que sean por lo menos dos, ya que una se debe poner alrededor del basamento del horno y otra por encima, a una distancia de un tercio de

braza; cuanto más anchas y más gruesas sean estas cadenas, tanto mejor cumplen su función, porque la violencia del fuego es enorme y de ello puede ser un buen ejemplo el incidente que antes relaté a propósito de mi Perseo.

Es preciso tener cubierta la boca del horno donde se pone la leña, y ello se logra mediante una paleta de hierro de un tamaño tal que cubra bien la boca; esta paleta debe tener un mango de una longitud suficiente como para que, al tener que estar manejándola continuamente, para meter leña o por muchas otras causas que se pueden presentar, uno no se queme. Podemos entender que el metal ya está dentro, pero conviene advertir que es necesario introducirlo de tal manera que un trozo esté sobre otro, para que las llamas entren más fácilmente, con lo cual la operación que debe cumplir tu hornillo se realizará más rápidamente.

Ten presente, benigno lector, algo que había olvidado mencionar; que, una vez que hayas construido tu horno siguiendo todas estas instrucciones, antes de introducir en él el metal debes dejarlo cocer al fuego durante veinticuatro horas, es decir, un día y una noche, porque si no se hace esto el metal no alcanza la fusión sino que se enfría y toma ciertos vapores de la tierra que impiden que llegue a fundirse aunque estuvieras aplicándole fuego durante ocho días seguidos. Esto es lo que me ocurrió a mí en París en la construcción de un pequeño hornillo; me fié de un hombre excelente, el primero de entre los que allí se encontraban, de ochenta años de edad; y, por no haber cocido bien el horno, comenzaron a salir los mencionados vapores de la tierra precisamente en el momento en que estaba a punto la fusión, y se le dio al fuego toda la fuerza que imaginarse pueda. Viendo el viejo maestro que el metal más que calentarse más bien se enfriaba, realizó un esfuerzo tan grande que, aunado a la fatiga que le causaba dominar este problema, hubiera caído muerto sin duda alguna si yo no lo remedio. Pero inmediatamente hice que le trajeran un gran jarro de extraordinario vino, porque mi obra no corría el

peligro que antes mencioné a propósito de mi Perseo y porque yo servía al más admirable rey del mundo, que no reparaba en la mezquindad de tales gastos; le escancié un gran vaso de vino al viejo, que lloraba, y le rogué que lo bebiese por su propio bien; tomándole de la mano, le dije: «Padre mío, bebed, porque en este horno ha entrado un diablo que nos estorba; dejémosle estar por dos días hasta que se aburra y después podremos ambos comprobar cómo con tres horas de fuego quedará éste, sin gran esfuerzo, fundido como mantequilla». El buen viejo bebió y yo le acerqué algunas cosas agradables de comer, pasteles hechos con buenas viandas y con pimienta, y le hice beber cuatro veces otros tantos vasos. Era un hombre bastante más grande de lo normal y afabilísimo y, por las atenciones que tuve con él y debido también al efecto del vino, le vi llorar de alegría lo mismo que antes le había visto llorar de dolor. Llegó, posteriormente, el día señalado; ya se habían evaporado los humos de la tierra y el horno estaba acondicionado y bien cocido; en dos horas se fundieron mil quinientas libras de metal, con el cual terminé de llenar la parte que me faltaba de la fuente de Fontainebleau. Y afirmo, así, que se debe cocer bien el horno y colocar en las bocas donde se pone el metal dos pequeños portillos de piedra muerta, en cada uno de los cuales se hacen dos agujeros de un dedo y medio de anchura y con una distancia de cuatro dedos entre ambos. Estos dos agujeros sirven para introducir por ellos una horquilla de hierro hecha ex profeso y con la cual, cada vez que es necesario, se levantan los mencionados portillos.

Hay que advertir que cada vez que se introduce metal nuevo en el horno se debe mantener sobre los portillos para que se ponga al rojo, casi a punto de derretirse; después se puede poner ya con el otro metal dentro del horno. Si no lo hiciésemos así correríamos el riesgo de enfriar el metal que estaba ya dentro, lo que podría provocar un cuajo, como antes se explicó. Es necesario, por consiguiente, tener esto muy en cuenta.

He visto en París a esos hombres prácticos hacer las cosas más admirables del mundo y, al mismo tiempo, algunos de los mayores errores, tan grandes como su gran práctica y talento. Y ello sucede porque la práctica sólo sirve hasta un determinado punto; pero, cuando ocurre algún accidente extraño, no se dispone de la verdadera inteligencia del arte, esa profunda ciencia que deja de lado la práctica, cosa que ya hemos demostrado más arriba con los casos citados. Y digo que he visto fundir cien mil libras de metal con tanta facilidad que me quedé maravillado; pero era todo cuestión de práctica y, en una de estas ocasiones, en medio de una fusión semejante, vi cómo se cometía un pequeño error que era fácil de remediar y me quedé para ver si lo solucionaban. Y los vi en cambio abandonar y echar por tierra la obra y todos sus esfuerzos, con pérdida de muchos cientos de escudos; de buena gana les habría explicado el remedio, pero su arrogancia es tan grande que, si no hubiesen sabido llevarlo a la práctica, me habrían acusado a mí de ser la causa de su desastre; permanecí callado, por tanto, y aprendí a sus expensas. Y baste con ésto, benigno lector, por lo que respecta a los hornos y el bronce. Seguiremos adelante con otras diversas invenciones del arte.

5. Cómo hacer figuras, tallas y otras obras, como animales diversos, en mármol u otras piedras

Los mármoles blancos son de distintas clases y, puesto que los de Grecia son los más orientales y los más bellos, hablaremos de ellos en primer lugar. Habiendo vivido durante veinte años en la admirable ciudad de Roma, aunque me atuve al arte de la orfebrería, siempre quise durante este tiempo hacer alguna obra de mármol y siempre practicaba con los mejores escultores que vivían en este tiempo; entre ellos tuve por el mejor a nuestro gran florentino Miguel Ángel Buonarrotti, que es el hombre que mejor ha

trabajado nunca el mármol; el porqué se explicará en su momento.

Ahora bien, por seguir con la calidad de los mármoles, yo he visto cinco o más variedades de mármol. La primera presenta un grano muy grueso que, uno junto a otro, muestra un cierto brillo; este mármol es el más difícil de trabajar, porque es el más duro y sólo con gran dificultad pueden realizarse en él trabajos sutiles sin que el instrumento los estropee o los rompa; sin embargo, cuando gracias al esfuerzo y diligencia empleados, se terminan obras con este tipo de mármol, resultan bellísimas. Después, he encontrado que el grano de mármol va haciéndose, poco a poco, cada vez más fino en cada una de las cinco clases, y la última de ellas tiende ya más al encarnado que al blanco; con éste he trabajado yo y es el más uniforme, bello y gentil que se pueda utilizar en el mundo.

6. De los mármoles de Carrara

También estos mármoles son de diversas clases, algunas de las cuales son mezclas de gran grueso con esmeriles y muy manchadas de negro; y éstos son muy difíciles de trabajar, porque los esmeriles que contienen se comen los hierros, lo cual acarrea la desgracia de quien trabaja con mármoles manchados, que muchas veces engañan a algunos porque su aspecto exterior es bellísimo pero después, en su interior, se encuentran estas imperfecciones. Sin embargo, en la montaña de Carrara hay muchas canteras distintas y un día nuestro gran Miguel Ángel, yendo a inspeccionarlas en persona, eligió, con enorme dificultad y tras largo tiempo, una de ellas, de la cual extrajo todas las bellas figuras de su mano que se ven en la sacristía de San Lorenzo y que mandó hacer el Papa Clemente. Ahora quiero hablar sobre esta clase de mármol.

Habiendo prometido en todas las artes de las que he ha-

blado que explicaría cómo había trabajado yo en ellas en algunas obras notables, haré lo mismo con esta nobilísima arte, que me parece maravillosa y bella y que, ciertamente, he experimentado que es más fácil que las demás. Por ello, traté de realizar con dicha arte una obra de gran dificultad, que nunca hubiera sido hecha antes por ningún otro hombre. Se trataba de un crucifijo de mármol que me propuse que tuviera el tamaño natural de un hombre de buena estatura y sobre una cruz de mármol negro, igualmente de Carrara, que es muy difícil de trabajar por ser duro y muy frágil y romperse con facilidad. Esta dificultosa obra la destinaba a mi sepultura y yo mismo me excusaba con la idea de que, si la obra no llegaba a buen término, al menos yo habría demostrado mi buena voluntad. Era tan grande mi deseo de realizar semejante obra e invertí en ella tan grandes esfuerzos que quedaron superadas las enormes dificultades que se oponían a su realización; y así satisfice al mundo, de tal modo que me contento con no presentar ninguna otra obra más, aunque he realizado algunas más de mármol.

Para querer realizar bien una figura de mármol, el arte exige que todo buen maestro haga un pequeño modelo de al menos dos palmos y resuelva en él, con su bella invención, la actitud de la figura, ya sea desnuda o vestida. Después debe hacerla exactamente del tamaño que pueda sacar del mármol. Si uno quiere hacerla mejor, se debe terminar el modelo grande mejor que el pequeño; pero si uno se viese apremiado por el tiempo o el deseo de un patrón de tener la obra pronto, bastará con que el modelo grande sea un bello esbozo, porque hacer un esbozo semejante lleva poco tiempo y deja, por tanto, mucho más tiempo para trabajar el mármol. Si bien es verdad que muchos hombres audaces atacan el mármol sirviéndose como diseño únicamente del modelo pequeño, al final no quedan tan satisfechos como cuando han hecho el modelo grande. Esto se ha podido comprobar con nuestro Donatello, grandísimo artista,

y después con el maravilloso Miguel Ángel Buonarrotti, que trabajó de las dos maneras pero que, viendo que su buen genio a la larga no quedaba satisfecho con los modelos pequeños, siempre se empleó a partir de entonces, con grandísima obediencia, a hacer modelos del tamaño exacto en que la obra ha de salir del mármol; ésto lo hemos podido ver con nuestros propios ojos en la sacristía de San Lorenzo. Cuando uno queda satisfecho con el modelo, se debe dibujar al carbón la vista principal de la estatua, hasta que quede bien trazada, porque si no se recurriese al dibujo podrían engañarse los instrumentos. El mejor procedimiento que nunca se haya visto es el usado por el gran Miguel Ángel, consistente en que, una vez que uno ha trazado la vista principal, se debe comenzar a esculpir con los hierros por ese lado, como si se pretendiese hacer una figura de medio relieve, e ir descubriendo poco a poco. Los mejores instrumentos para esculpir son algunas gubias sutiles, pero cuando digo sutiles me refiero a sus puntas y no a las astas, porque éstas deben tener al menos el grosor del dedo meñique de una mano; con la gubia se va el artista acercando a lo que se llama la penúltima piel, a medio dedo o menos; después se coge un cincel con una muesca en medio y con él se realiza la obra hasta la lima (que se llama lima raspa o escofina); de éstas hay muchas clases, a cuchillo, semirredondas, y otras tienen el tamaño del dedo grueso de la mano, o se hacen de dos dedos de anchura o se disminuyen cinco o seis veces hasta quedar como una sutil pluma de escribir. Después se cogen los trépanos y se utilizan al mismo tiempo que las escofinas, salvo si uno tiene que trabajar en algún difícil hueco de los paños o en alguna postura difícil de la figura que haga preciso el uso de gruesos trépanos. Se suelen utilizar trépanos de dos clases: uno es el que gira por medio de una correa y un asta agujereada a través, y con él se realizan con gran minucia y sutileza cabellos y paños; otra clase de trépano, más gruesa, es la que se llama trépano de pecho y se utiliza en los lugares para

los que no es válido el primero. Hechas todas estas operaciones de las gubias, escalpelos, limas y trépanos, con las que queda terminada la figura, se pule con piedra pómez que sea blanca, uniforme y de buena calidad. No quiero dejar de advertir a quienes no conocen el trabajo del mármol que la gubia se utiliza casi hasta el final porque, como es sutilísima, no rompe el mármol y, sin clavarla directamente en la piedra el artista puede quitar del mármol todo lo que quiera con suma facilidad; y después se une con el cincel mediante una muesca y se atraviesa en ésta como si uno fuese a dibujar. Éste es el verdadero procedimiento usado por el gran Miguel Ángel y quienes han querido hacer de otro modo, por ejemplo, comenzando primero por un sitio y luego por otro, redondeando la figura y creyendo que así lo harían más rápido, han comprobado que han tardado más tiempo y que el resultado ha sido menos bueno porque después, tras haberse dado cuenta de su gran error, han tenido que juntar los trozos y no han podido evitar grandes errores, como se puede ver en muchas estatuas hechas por hombres que no han tenido la necesaria paciencia. De buena gana me pondría a describir las gubias, los cinceles y los trépanos, e igualmente los mazos, que se hacen de hierro, y los otros instrumentos de acero finísimo; pero, por ser su forma tan conocida hoy por todo el mundo, no conviene hablar de ello, máxime en Italia; porque, si yo estuviese en Francia, hablaría de una clase de piedra que es muy fácil de trabajar y blanca, pero no cándida como los mármoles sino de un blanco turbio. Cuando esta piedra se extrae de su cantera es tan blanda y fácil de trabajar que yo, encontrándome allí, vi a los maestros de aquélla trabajarla —y yo mismo lo hice— con instrumentos de madera y hacían en ella algunas muescas que mostraban bien la obra atravesando como se dibuja. Después se terminaba con hierros delicados y uniformes, gubias y cinceles de todas clases, y en un cierto tiempo esta piedra adquiría una dureza casi como de mármol, sobre todo en la superficie de su piel.

Pero, desde luego, yo nunca he visto piedra que se pueda comparar con el mármol limpio. Nuestros antiguos se deleitaron con estas grandes virtudes, premiando a los escultores con tan gran liberalidad que éstos continuamente estaban investigando las cosas más difíciles que podían imaginar, y así trabajaban una clase de piedras verdosas que hoy oímos llamar griegas y que poseen la dureza de las ágatas y calcedonias. Al no haber visto figuras lo bastante grandes, no podemos imaginar el procedimiento con el que las trabajaban; porque si se quiere trabajar con el plomo y el esmeril, se utilizan del mismo modo que para pavimentos y cosas similares; pero, para hacer figuras hubiera sido necesario que los maestros de aquel tiempo hubiesen estado en posesión de un secreto de temple para sus instrumentos con los que trabajar sus figuras con gran facilidad, como exige una piedra tan difícil.

Hay otras clases de piedras que se llaman serpentinas y pórfidos, de las cuales yo he visto en Roma figuras grandes, pero más de pórfido que de serpentina, porque es algo más blando; hasta esta época no se ha encontrado a nadie que lo trabaje salvo un tallista de Fiésole llamado Francesco del Tadda. Éste, con su buen genio, ha encontrado el modo de trabajar el pórfido, con grandísima paciencia y ciertos martillitos aguzados a la manera de gubias y otros pequeños cinceles hechos con sus temples. Este hombre ha realizado algunas cabezas de pórfido tan bien acabadas como las que hacían los antiguos y, si hubiera tenido más fuerza de diseño, habría hecho figuras de un tamaño mayor que el natural; se le debe alabar por haber sido el primero de entre los modernos, lo que da ánimo a quienes tengan voluntad de hacer tales cosas, tanto príncipes como artistas.

Tenemos otra clase de piedra que se llama granito. El granito es algo más blando que el pórfido y hay dos clases, una roja, que viene de Oriente, y otra blanca y negra; ésta es difícil de trabajar, y del blanco y negro tenemos una can-

tera en Elba; de esta clase es la columna de Santa Trinitá que vino de Roma. Es una piedra bella y duradera, pero en nuestra época no es usual hacer figuras con ella, No quiero tampoco dejar de hablar de ciertas piedras que tenemos aquí, cerca de Florencia, en Fiesole, Settignano y otros lugares. Entre ellas hay una de color azul que es muy delicada y agradable de trabajar y de ver; los campesinos la llaman *pietra serena.* Con ella se han hecho grandes columnas, porque se encuentra en su cantera con gran solidez, y también se han hecho figuras; pero cuando esta piedra se pone al descubierto su belleza no es duradera. Otra clase de piedra, que es verdaderamente piedra muerta y de color castaño, es fácil de trabajar; con ella se hacen figuras y resiste todas las inclemencias del tiempo y de la intemperie, siendo muy duradera. Otra piedra del mismo color castaño es la que se llama piedra fuerte, y verdaderamente es fuerte porque es dura de trabajar; con ella se hacen figuras, armas, máscaras y muchas otras cosas. En esta piedra no hay demasiada solidez, como la de Fiesole o Settignano.

He hablado de estas tres clases de piedras porque se acostumbra a hacer figuras con ellas; hay otras piedras en el estado de Florencia, duras y blandas y de bellísimas mezclas, pero no hablaré sobre ellas porque no se suelen usar para hacer figuras.

7. Sobre los colosos medianos y grandes

Puesto que prometí, benigno lector, apoyar mi razonamiento con el ejemplo de mis propias obras, al querer hablar de la más difícil y admirable de todas las obras pasadas haré una pequeña disgresión para dar entrada a lo que leerán quienes deban considerar este asunto. Esta obra es la construcción de grandes colosos, de los cuales yo he visto bastantes; y digo colosos y no grandes porque cuando una estatua sobrepasa en tres veces el tamaño natural de

un hombre se le puede denominar coloso. Y afirmo que de esta clase de estatuas he visto bastantes, antiguas y modernas. En Roma he visto una de las grandes, hecha trozos, y vi la cabeza, pies, parte de las piernas y otra gran parte de sus miembros. Habiendo medido su cabeza recta, sin el cuello, poniéndome junto a ella, me llegaba hasta el pecho, es decir, medía más de dos brazas florentinas y media, con lo que la estatua venía a tener alrededor de veinte brazas.

Encontrándome yo al servicio del gran rey Francisco de Francia, al que fui a servir exactamente en 1540, mientras realizaba para él las diversas obras que antes he ido mencionando, sabedor de su maravilloso ánimo y de que se deleitaba con los más raros talentos, y por ser ésta una cosa nueva entre los modernos y nunca hecha, le hice el modelo de una fuente, Fontainebleau, que quiere decir fuente de la bella agua. Este modelo era de forma cuadrada y en su centro había un sólido también cuadrado que aparecía cuatro brazas por encima del agua; este basamento estaba ricamente trabajado con muchas agradabilísimas obras relativas a las empresas del rey y a la fuente. Sobre este basamento había una figura que quería representar al dios Marte y sobre las cuatro esquinas de la fuente cuatro figuras apropiadas todas a Su Majestad. Cuando las mostré al rey, las medidas eran pequeñas, pero, trazándolas a su tamaño, la figura principal venía a tener alrededor de cuarenta brazas, mientras que las otras eran bastante menores. Viendo Su Majestad este modelo y habiéndolo considerado con grandísima satisfacción, me interrogó acerca de la primera figura. Yo le dije que estaba pensada para representar al dios Marte, que me parecía apropiado para Su Majestad. A continuación me preguntó por las otras figuras y yo le contesté que eran las cuatro grandes virtudes en las que él tanto se complacía, entre todas eran cinco. La primera de las figuras se había hecho para la virtud de las Armas, la de una de las esquinas para la virtud de las Letras de todas clases; la tercera para la Escultura, Pintura y Arquitectura; la

cuarta para la Música, con todas las clases de armonías musicales; la quinta para la Liberalidad, que da origen a las virtudes antedichas y posteriormente las nutre y que yo sabía que en Su Majestad era grandísima. Inmediatamente me dio orden el rey de que me pusiese al trabajo, con tan buena acogida y tan gran abundancia de medios que en seguida comencé. Ya había hecho, con gran esfuerzo, el pequeño modelo arriba mencionado. Al pretender hacerlo del tamaño que iba a tener el gran coloso, no me pareció posible aumentar de brazas pequeñas a brazas grandes manteniendo la bella proporción que se observaba en el modelo pequeño, y por ello resolví hacerlo de un tamaño exactamente de tres brazas, que es la medida natural de un hombre de buena talla; así lo hice, y lo construí de yeso para que pudiese resistir mejor el trabajo que se le había de dar con las medidas. Habiendo realizado su armadura de hierro, inmediatamente puse el yeso sobre ella y lo terminé muy bien, con más esfuerzo aún del que había puesto en el modelo pequeño. Y debes saber, benigno lector, que todos los buenos maestros representan el natural, pero hay que tener el buen juicio de representar el bello natural y distinguir entre los seres vivos de la naturaleza el más bello; y ver gran cantidad de éstos, tomando sus partes más bellas, para realizar después con ellas una bella composición en la obra que pretendas hacer. Debe después observarse la obra de aquellos maestros en los que se reconoce buen estilo, es decir, gracioso y obediente a las exigencias del arte; tales maestros son raros. Yo, al disponer de tantas comodidades gracias a la liberalidad del rey Francisco, realicé el modelo de tres brazas con tanta diligencia y tan gran satisfacción que, al mostrarlo, complació a los entendidos. Y, aunque el arte es infinito y cuanto más trabaja uno tanto menos se contenta, sin embargo, como es bueno quitar la mano de las obras, yo me quedé satisfecho con él y me dispuse a aumentar su tamaño con virtuosa regla, hasta las cuarenta brazas, lo cual hice como sigue.

8. Secretos para realizar grandes colosos

Primeramente partí en cuarenta brazas pequeñas el modelo antes mencionado, que de tres brazas que tenía quedó así dividido en cuarenta; el brazo lo dividí en veinticuatro partes. Sabiendo después que, para el tamaño en que tenía que hacer la figura, esta sola regla no me hubiera servido, encontré por mí mismo otra regla nunca conocida por otros y surgida de mis grandes estudios, y así la enseño, generosamente, a quienes tengan intención de trabajar bien. La regla es ésta. Tómense cuatro maderos cuadrados muy rectos y planos, de un grosor de tres dedos por cada parte y de la altura exacta de la figura. Tales maderos estarán clavados en tierra rectos a plomada, y a una distancia tal de la figura como para que un hombre pudiese entrar en la manga, que estaba forrada y recubierta con tablas muy derechas, y dejando por detrás una abertura para entrar. Comencé a medir y, en una larga habitación, dibujé en el suelo un perfil de las cuarenta brazas y, viendo que mi regla resultaba graciosa y justa empecé a hacer una armadura de tres brazas de tamaño que tomé del anterior modelo. Esta armadura estaba totalmente entretejida de maderos alrededor de una vara muy recta que servía para la pierna izquierda, sobre la que se apoyaba mi figura. Y así estuve realizando esta armadura, tomando las medidas de la manga en el cuerpo de la figura y dándole la utilidad que yo quería para que sirviese como su osamenta. Hecho ésto, alcé inmediatamente un poste grande en el patio de mi castillo, justo en el centro, de cuarenta brazas; y después coloqué alrededor los otros cuatro palos, como había hecho con el modelo, y los revestí de tablas con la misma diligencia que aquél. Después comencé a trazar mi osamenta con las mismas medidas antedichas tomadas de la osamenta pequeña pero transformando brazas pequeñas en brazas grandes, tomando siempre las medidas de la pared de alrededor de la manga al cuerpo de mi figura, por delante y por detrás,

siempre tomando como referencia la distancia de dicha red; y entonces comprobé que si me hubiese confiado únicamente en pasar de brazas pequeñas a brazas grandes para medir la figura pequeña y grande me habrían sobrevenido graves inconvenientes, mientras que acudiendo a este otro procedimiento no me ocurrió ninguno sino que quedó la grande hecha bien y proporcionalmente, como la pequeña. Dado que mi figura se apoyaba sobre el pie izquierdo y el derecho estaba levantado y se apoyaba sobre su casco o, por mejor decir, yelmo, la osamenta estaba realizada de tal manera que se entraba por el yelmo y por el pie izquierdo y se subía con facilidad hasta el interior de la cabeza; cuando terminé esta armadura comencé a cubrirla con la carne, que era yeso, y, utilizando la misma regla, terminé en breve tiempo. Una vez que la hube realizado hasta la penúltima piel hice abrir la parte de delante de la manga en la que lo había encerrado y después me alejé más de cuarenta brazas, la anchura que tenía por aquella parte el patio; y noté mucha satisfacción en numerosos entendidos que vinieron a verlo, y, sobre todo, en mí mismo, porque había pasado grandes fatigas; mi mayor satisfacción fue que entre el modelo pequeño y el grande no vi ni la más mínima alteración. Con esta regla, hice que la mayor parte la trabajaran peones y hombres ajenos a la profesión, que no sabían nada de lo que hacían; pero, al usarla con paciencia y aplicación, esta virtuosa regla les guió de tal manera que, aunque eran ignorantes en el arte, las manos de Miguel Ángel no hubieran hecho más. La causa de ello reside en que los músculos son de un tamaño desmesurado y el juicio de quien trabaja apenas alcanza a un tamaño que sea dos veces el de la longitud de un hombre, porque si nos acercamos hasta la distancia en que el artista tiene que poner el brazo sobre el material para trabajar, no se ve nada, y, si nos alejamos, aunque se ve algo, ello no basta para remediar los grandes inconvenientes que se producen; de modo que sin esta regla y sin los mencionados procedimientos es imposible realizar bien un gran coloso. Y, aunque se han hecho muchos de alrededor de diez brazas, todos adolecen de algún defecto y yo no creo que sin la mencionada regla se puedan hacer figuras de más de seis brazas; pero bien podría suceder que, lo mismo que yo he encontrado esta regla, viniese otro hombre de ingenio mejor que el mío y hallase otra más conveniente; no obstante, siempre es fácil añadir algo a lo que ya está hecho.

En una ocasión fue el rey a París y, dado que siempre moraba frente al castillo que Su Majestad me había otorgado, al otro lado del Sena (su castillo se llamaba el Logro y el mío el Picol Nello)[3], crucé el Sena y fui a visitar a Su Majestad, que tuvo grandes atenciones conmigo y me preguntó después si tenía algo bello para mostrarle. Le respondí que no estaba seguro de la belleza, pero sí de que en las obras que había hecho había puesto todo el amor y empeño que exige tan nobilísima arte y que no me había visto acosado por la avaricia, que es siempre causa de que las obras sean menos bellas. Ante estas palabras, me contestó que yo hablaba con verdad; al día siguiente vino a mi casa y, una vez que le hube mostrado muchas obras, le hice venir al patio situándolo en el punto de vista que requería mi gran estatua; el rey me obedeció con tanta paciencia y virtud que nunca vi otro príncipe de los muchos que he servido más amante de la virtud. Después, mientras hablaba con Su Majestad, ordené a Ascanio, mi discípulo, que dejase caer la tela, e inmediatamente alzó el rey las manos y dijo en mi alabanza las más honradas palabras que nunca salieran de lengua humana. En seguida, volviéndose al señor D'Anniballe, dijo: «Ordeno, como mi última palabra, que la primera buena abadía que quede vacante se dé a nues-

[3] Conservo aquí la grafía de Cellini, quien, en el caso del castillo del rey se refiere, evidentemente, al Louvre, mientras que el suyo es el conocido como Petit Nesle, situados ambos edificios a ambos lados del Sena pero muy próximos.

tro Benvenuto, porque no quiero que mi reino se vea privado de semejante hombre». Ante estas palabras hice algunas reverencias, mostrando humildemente mi agradecimiento, y así, satisfecho, retornó a su castillo.

El comprobar cuánto habían complacido mis esfuerzos a este gran rey me infundió un ánimo tan audaz que me apliqué a nuevos desvelos y trabajaba el doble que antes. Tomé treinta libras de plata de mi propio dinero y las di a mis ayudantes, junto con diseños y modelos a partir de los cuales se hicieron dos grandes vasos. Dado que se libraban costosísimas guerras, yo no había pedido dinero y se me adeudaban más de seis meses de mi salario. Así, atendí a la terminación de los dos grandes vasos, que en un mes estuvieron acabados, y con ellos me fui a ver a Su Majestad, que se encontraba en una ciudad próxima al mar llamada Argentana. Tras presentarle los dos vasos, me colmó de atenciones y me dijo: «Sois hombre de buen corazón, Benvenuto mío, y yo sabré premiar vuestros esfuerzos mejor y de mejor grado que cualquier otro». Respondí a Su Majestad que las mayores fatigas que nunca había experimentado fueron en mi coloso, cosas que, gracias a Dios se habían culminado a mi entera satisfacción; que ahora era necesario pensar en formarlo con más de cien trozos y unirlos después con colas de golondrina, lo cual no presentaría mucha dificultad habiendo dispuesto antes una armadura de hierro en la que yo pudiese ir acomodando los trozos del coloso, comenzando por los pies hasta llegar a la cabeza. Sólo presentaba una cierta dificultad el realizar y unir la armadura de hierro, que yo me enorgullecía de haber hecho coń la misma regla con la que antes había hecho la de madera. Sin embargo, era necesario plantar las primeras varas de esta osamenta y armadura sobre el mismo lugar donde fuera a levantarse permanentemente, es decir, en Fontainebleau, y que precisaba para ello que se me dotase de grandes estancias en las que poder ensamblar una obra semejante. Su Majestad me respondió que si no hubiera estancias para mis propósitos me daría su propia cámara, tan grande era su deseo de ver terminada mi obra. Así que yo podía sentirme de buen humor y estar con semblante alegre y me dijo que me volviese a París con buen ánimo. Y, dado que los dos grandes vasos estaban sobre una mesa ante el rey, y éste continuamente los tocaba y elogiaba, yo le rogué que, ante el reposo que imponían las grandes guerras, me diese licencia por cuatro meses para marchar a Italia y volver a ver mi patria y a mis parientes y amigos. Ante estas palabras, Su Majestad mostró en seguida un aspecto disgustado y me dijo: «Quiero que me doréis completamente estos dos vasos con oro mate». Repitió estas palabras por dos veces y en seguida se levantó de la mesa y no me dijo nada más. El oro mate quiere decir dos cosas; la primera es que me quería dar a entender que yo estaba loco al pedirle tal licencia, la segunda es que se dice oro mate cuando se deja el oro sin bruñir[4]. Una vez que el rey se levantó y se fue, yo le rogué al cardenal de Ferrara, que tenía el encargo de Su Majestad de cuidar de mí, que intercediese para que obtuviera mi permiso. Me dijo que me fuese a París y que ya me haría saber lo que tenía que hacer. Al cabo de quince días me comunicó a través de un enviado suyo que podía irme, pero que retornase lo más rápido que pudiera. Y así, gracias a Dios, partí. No cogí nada de todo lo que tenía en mi castillo, cosas entre las que se encontraban, además de mi gran ajuar doméstico, plata y oro, vasos esbozados y otras obras que había ejecutado al margen de las obligaciones que tenía para con Su Majestad y que había realizado con mis ayudantes y pagándolas con mi dinero. Prácticamente todas las grandes obras citadas hechas para el rey me las había tasado él mismo, y el pre-

[4] Cellini utiliza aquí un juego de palabras intraducible al castellano, ya que, en italiano, el adjetivo *matto* unido al sustantivo *oro* quiere decir, efectivamente, «oro mate», pero cuando se usa sólo el adjetivo significa «loco», «alocado», etc. *(N. del T.)*.

cio sobrepasaba los dieciséis mil escudos, de modo que yo, por no haberme llevado nada y ser acreedor de tan gran tesoro, pensaba volver pronto. Y así vine a Italia y, llegado a Florencia, mi patria, me dirigí a Poggio a Caiano a besar las manos del gran duque Cosimo, que me hizo objeto de sus atenciones.

Dos días después me encargó que le hiciese un pequeño modelo para un Perseo y fue gratísimo para mí el encargo de Su Excelencia. En dos meses terminé el modelo y, cuando Su Excelencia lo vio, además de complacerle grandemente, me dijo ante una gran cantidad de señores: «Si quisieras hacerlo en grande con la misma belleza con que lo has hecho en pequeño, sería la más bella obra que hubiese en la plaza». Ante estas honradas palabras, yo respondí: «Mi señor, en la plaza hay obras de Donatello y del gran Miguel Ángel, que son los dos hombres que han superado a los antiguos, y ambas obras son bellísimas. En cuanto a mí, me pide el corazón hacer mi obra, es decir, el Perseo, de cinco brazas y mejor que el modelo». Las discusiones al respecto fueron grandes y, dado que en Francia seguía habiendo grandes guerras, estimé que tenía tiempo para vaciar al menos una de las dos figuras. Sin embargo, al saberse en Francia que yo trabajaba en Florencia para el gran duque Cosimo, Su Majestad lo tomó tan a mal que comentó: «Bien dije a Benvenuto que estaba loco». Y el cardenal de Ferrara, encontrándose en su presencia, me hizo mal oficio; el rey dijo que nunca más me llamaría. Todo esto me fue escrito de parte de Su Majestad. Ante tales palabras, respondí que sólo sentía tener que dejar inacabada tan gran obra, pero que nunca iría allá donde no fuera llamado. Y así, con las grandes atenciones de que me hacía objeto su excelencia, esperaba sacar adelante el Perseo. En el transcurso de unos pocos meses el rey se arrepintió y, hablando con el cardenal de Ferrara, le dijo que había cometido un gran error al dejarme partir. El cardenal le contestó que le bastaba con hacerme volver. El rey dijo que su intención era

no dejarme partir y, volviéndose hacia uno de los tesoreros, llamado messer Giuliano Buonaccorsi, florentino, le ordenó: «Enviad a Benvenuto siete mil escudos y decidle que vuelva a terminar su gran coloso y que yo lo contentaré». El tesorero me escribió todo lo que había dicho el rey, pero no me envió el dinero, diciéndome que, a mi respuesta, inmediatamente se daría la orden. Yo respondí que estaba dispuesto y contento. Pero, mientras se llevaban a cabo estas negociaciones, el buen rey pasó a mejor vida con lo que yo quedé privado de la gloria de mi gran obra, del fruto de todos mis esfuerzos y de todo lo que allí había dejado, y me dispuse a terminar mi Perseo.

La arquitectura es un arte de grandísima necesidad para el hombre; tanto por servirle de vestimenta y armadura como por sus bellos ornamentos, es cosa admirable, y también por ser la segunda hija de la gran escultura, de modo que quienes sean grandes escultores con más motivo harán una útil y bella arquitectura. La arquitectura es tanto más fácil que la pintura cuanto difiere esta última de su gran madre escultura. No quiero ocultar al mundo la razón de esta facilidad ni abstenerme de decir que ha habido algunos hombres ajenos a la profesión del diseño que, sintiéndose inclinados a esta digna arte de la arquitectura, se han aplicado a trabajar en ella favorecidos por grandes señores. Y, para demostrar que esto es cierto, en el tiempo del duque Ercole de Ferrara, en 1535, se oyó hablar en esta ciudad de un vasallo suyo que era mercero y cuyo oficio propio era el de hacer botones moriscos y otras cosas de mercería. Este hombre, sintiéndose llamado por el arte de la arquitectura, con algo de lectura y de trabajo en el dibujo, se presentó ante la excelencia del duque quien, amante del talento, de buen grado le puso a trabajar dándole ánimos. Trabajó tanto que podemos ver bastantes obras suyas, y fue tanto su atrevimiento que comenzó a hacerse llamar con

el apodo de maestro Tercero[1] y, habiéndosele preguntado el por qué, respondió que entre los modernos no había conocido mejor arquitecto que maestro Bramante, que tenía por el segundo al maestro Antonio de Sangallo y que él mismo era el tercero. Y así he conocido a muchos hombres de baja arte que se han dedicado a la arquitectura y han demostrado algo en ella. Y ello sucede porque es un arte muy complaciente, por ser la hija segunda de la escultura, de tal modo que viene a ser el tercer arte. Nosotros opinamos de modo diferente que el maestro Tercero, porque, una vez que los antiguos perdieron ese verdadero y bellísimo estilo producido por los más grandes y virtuosos escultores, se extendió por el mundo un estilo tudesco, como se ve por toda Italia y también en Francia, España y Alemania. En Florencia, mi patria, se edificó por quienes construían en este estilo nuestro gran templo de Santa Reparata, catedral principal de la ciudad, en la cual se gastaron casi dos millones en oro; y, en la época en que se planteó la necesidad de cubrir la gran tribuna de esta catedral, ya había comenzado a dejar notar su presencia en la ciudad algún fértil ingenio que abominaba del seco estilo alemán. El primero que, con valiente audacia, se alejó de él, fue un excelente escultor, compatriota nuestro, llamado Pippo di ser Brunellesco. Y, como poseía un bello estilo en escultura, comenzó a mostrar a los hombres que por entonces trabajaban en tan gran obra que aquel estilo no correspondía al bello estilo de los antiguos sino que era cosa bárbara y alejada de toda buena regla; así, estos hombres de bien le dieron ánimo y le hicieron trabajar y, con sus bellos modelos, cautivó inmediatamente a los nobilísimos ciudadanos, que en seguida lo encargaron de la obra, lo que dio origen a esa bellísima tribuna del templo que hoy puede verse. Próximas a ella edificó, con sus modelos, las iglesias de San Lorenzo y Santo Spirito y el templo de Pippo Spana, que es

[1] *Terzo,* en el original *(N. del T.).*

cosa maravillosa pero que quedó inacabado. Éste fue el más grande arquitecto desde los antiguos hasta entonces y, como digo, era un excelente escultor. Después destacó Bramante, que era también buen pintor y realizó obras para el Papa Julio II en 1500. Este Papa le proporcionó una importantísima y bellísima ocasión porque le encargó comenzar una gran muralla que todavía se ve en el Belvedere en Roma. También intervino en la gran iglesia de San Pedro con el bello estilo de los antiguos, y ello tanto por ser pintor como por haber visto y conocido las bellas cosas de los antiguos que aún se pueden ver aunque arruinadas en gran parte. Este hombre fue, ciertamente, el segundo que abrió los ojos a la verdadera arquitectura bella. A su muerte no había podido terminar la bella tribuna de San Pedro, aunque había trazado todos los arcos, pero, no habiéndose resuelto aún el modelo de dicha tribuna, había formado un discípulo, hombre de gran valía, que fue nuestro florentino Antonio da Sangallo. Pero, por no haber sido ni escultor ni pintor, no se ha visto en las obras de éste esa noble virtud que se aprecia en nuestro auténtico tercero, que podemos considerar como el primero de todos, y que es Miguel Ángel Buonarrotti, a quien se encargó construir la tribuna de San Pedro. Y así, empleándose con la fuerza de su admirable escultura, mejoró ciertas cosas de Bramante y de Antonio da Sangallo con un estilo tan virtuoso que, por ser el arte de la arquitectura el tercer arte —como hemos dicho más arriba—, este hombre la ha revolucionado y trabajado de tal manera que se puede decir que no sólo ha superado a todos los modernos sino también a los antiguos. Porque la arquitectura exige tres partes, que son las siguientes: la infinita belleza, que llame a los ojos de los hombres a contemplarla; la segunda es que muestre bien lo que es, sin tener que preguntar si se trata de un templo, palacio, anfiteatro, fortaleza, ciudad u otras cosas semejantes que sería largo de enumerar; y la tercera es que esté hecha con arte y con esa verdadera regla que se encuentra en los tres prin-

cipales órdenes de los antiguos, a los cuales los propios antiguos añadieron otro que se llamó compuesto, que era una mezcla o virtuosa composición entre el orden dórico, jónico y corintio. Nuestro Miguel Ángel se ha servido en casi todas sus obras de este cuarto orden, es decir, el compuesto, pero haciéndolo diferente al de los antiguos, y es tan bello, tan cómodo y tan útil como imaginarse pueda. De modo que éste ha sido el mayor arquitecto que haya existido nunca sólo porque ha sido el mayor escultor y el mayor pintor.

Ya Leon Battista Alberti, florentino compatriota nuestro, escribió sobre los órdenes ingeniosa y discretamente dados por el admirable y estudioso Vitruvio; y no quitó de los bellos órdenes de Vitruvio sino más bien añadió a lo que éste había dicho muchas cosas bellas y útiles y verdaderamente admirables. Todo el que quiera hacer de la arquitectura su profesión necesita verlas y, cuando lea el libro del mencionado Leon Battista, lo encontrará utilísimo y bello. Después ha escrito el magnífico señor Danielle Barbaro, patriarca de Aquileia; este nobilísimo y virtuosísimo gentilhombre ha comentado a Vitruvio tan obedientemente que todas las cosas que en él muchos encontraban oscuras aparecen ahora claras y evidentes gracias a su talentoso ingenio, y a ningún otro que él le ha sido dado comentar a Vitruvio con pureza y descubrirnos en nuestro idioma los bellos y admirables esfuerzos de éste.

Baldassarre da Siena, excelentísimo pintor, trató de encontrar el bello estilo en arquitectura y, para juzgar con más claridad cuál era el mejor, comenzó a reproducir todos los bellos estilos que veía en las cosas antiguas de Roma; y no sólo en Roma, sino que buscó también por todas partes en donde hubiese cosas antiguas, por intermedio de hombres que se encontraban en diversos países. Y, habiendo reunido una buena cantidad de estos diversos estilos, acostumbraba a decir que Vitruvio no había escogido el más bello, dado que no era ni pintor ni escultor y ello le hacía

desconocer lo más bello y admirable de este arte. Este Baldassarre tenía como íntimo amigo a un boloñés que se llamaba (Se)Bastiano Serlio. Este Serlio era maestro carpintero y, por su amistad con Baldassarre, la mayor parte de su tiempo estaba con él reproduciendo las dichas obras. Platicaba ampliamente Baldassarre con Bastiano, mostrándole con clarísimas razones que Vitruvio no había establecido la regla de lo más bello de las cosas antiguas; el propio Baldassarre, con su buen juicio de excelente pintor, había hecho una selección de entre las cosas copiadas de los antiguos con tan gran esfuerzo, pero, cuando había puesto todo en orden, le sobrevino la muerte al desdichado virtuoso, lo que significó una gran pérdida para el mundo; los frutos de este trabajo quedaron en manos del mencionado Bastiano, que los hizo imprimir y, aunque no están en el buen orden que quería darles Baldassarre, de cualquier forma se extrae de ellos un gran provecho, sobre todo por parte de los hombres que poseen buen diseño y conocimiento del arte.

Bastiano prometió al mundo cinco libros sobre los órdenes de arquitectura y también sobre las reglas de la perspectiva. Hizo uno al servicio del rey de Francia, en 1542, cuando también yo me encontraba allí. Y por haberme ocupado animosamente de este tema, he encontrado algunas otras bellas cosas, entre ellas un libro escrito a pluma y copiado de una obra del gran Leonardo da Vinci. Este libro era propiedad de un pobre gentilhombre que me lo cedió por quince escudos de oro, y encerraba un enorme talento y bello modo de hacer, como corresponde al admirable ingenio de Leonardo (yo no creo que haya nacido nunca en el mundo hombre que le supere), sobre las tres grandes artes, es decir, escultura, pintura y arquitectura. Y, para abundar en tan grandísimo ingenio, teniendo algún conocimiento de las letras latinas y griegas, el rey Francisco, enamorado de sus grandes dotes, encontraba tanto placer en oírle razonar que pocos días al año se separaba de él, lo que fue

causa de que no pudiera llevar a la práctica sus admirables estudios hechos con tanta disciplina. No quiero dejar de relatar las palabras que oí decir al rey sobre él, palabras que me dirigió a mí estando presente el cardenal de Ferrara, el cardenal de Lorena y el rey de Navarra: dijo que no creía que en el mundo hubiera hombre que supiese tanto como Leonardo, y no sólo en escultura, pintura o arquitectura, sino que también era un grandísimo filósofo. Ahora bien, volviendo al libro de Leonardo que poseí, entre otras admirables cosas que en él se encontraban hallé un discurso sobre la perspectiva, el más bello que nunca se haya visto en el mundo, porque las reglas de la perspectiva muestran sólo la representación de la longitud y no la de la latitud o altitud. Leonardo había hallado estas reglas y las explicaba con tan bella facilidad y orden que todo hombre que leyera este discurso se encontraría capacitadísimo. Y, como dije más arriba, mientras que servía al rey Francisco, encontrándose allí el mencionado Bastiano Serlio y queriendo éste dar a la luz esos libros de perspectiva, me pidió que le mostrase el admirable discurso del gran Leonardo da Vinci, en lo cual le complací, y el libro le dio toda la luz que su ingenio podía comprender. Yo, que tan ocupado estaba en las obras que ejecutaba para el rey, no pensé que nunca tuviera ganas u oportunidades de poder escribir, pero gracias a Dios una vez que terminé la obra en la plaza de Su Excelencia, o sea, el Perseo, y que hice un crucifijo de mármol de tamaño natural, aunque tenía intención de emprender en seguida grandes obras, ello no pudo ser y, para no estar ocioso, al no haber podido obtener licencia de Su Excelencia Ilustrísima, me puse a escribir este breve discurso sobre las artes y espero dar a la luz la perspectiva según el gran Leonardo da Vinci, excelentísimo pintor, cosa que será de gran utilidad para el mundo; pero quiero que sea un libro aparte, para no mezclar tantas cosas, y baste con esto. Pero no quiero dejar de dar ánimo a quienes se deleitan con el trabajo, para que les ocurra lo que a mí con

mi Perseo, que yo había ejecutado con la mayor diligencia posible por mi parte; mi mayor deseo y el más glorioso premio que deseaba por él era el complacer todo lo que pudiera a la maravillosa escuela florentina; y, encontrándose mi obra en medio del admirable Donatello y del maravilloso Miguel Ángel Buonarrotti y conociendo los grandísimos talentos de ambos, no esperaba que la mencionada escuela me arañase la cara, como había hecho con el Hércules y Caco de Bandinelli, pero sí esperaba alguna punzada, como es habitual en las grandes escuelas, donde, aunque una obra se aproxime a lo mejor, nunca falta algo que decir. Me sucedió, sin embargo, todo lo contrario, porque valerosos y doctos poetas llenaron mi basa con versos en latín y en vulgar y los más excelentes escultores y pintores escribieron tales alabanzas de la obra que me consideré satisfechísimo de haber obtenido el mejor premio que deseaba.

Sobre el arte del dibujo

El dibujo se hace con el carbón y el blanco de plomo, o bien con la pluma, cruzando unas líneas con otras; donde se quiere que esté oscuro, se superponen más líneas y donde se quiere menos oscuro menos líneas, hasta dejar el papel en blanco para las luces. Este modo de dibujar es dificilísimo y son muy pocos los que han dibujado bien con la pluma. Sobre el dibujo realizado según este procedimiento, se talla con el buril sobre el cobre, como podemos ver hoy en la gran cantidad de grabados que circulan por el mundo, entre los cuales los mejores que se han visto nunca, es decir, los mejor tallados, han sido los de Alberto Durero, de Alemania. Otro modo de dibujar consiste en trazar los contornos con la pluma y utilizar después los pinceles como pintores, haciendo la tinta blanca con agua y añadiéndole poco a poco el color hasta que en su profundidad, es decir, en las partes más oscuras, se utilice la propia tinta pura. Éste es también un bellísimo modo de dibujar. Otro procedimiento se emplea sobre hojas teñidas de todos los colores y usando ciertas piedras negras llamadas lápices. Con éstas se dibuja, dando después blanco de plomo para las luces de este modo. Unas veces se hacen barras, del grosor de una pluma de escribir, con blanco de plomo y un poco de goma arábiga. También se dibuja con una piedra roja y negra que viene de Occidente; se ha descubierto en nuestra

época, y su nombre es *lapis amatita*. Este modo de dibujar es bellísimo, útil sobremanera y mejor que ningún otro. De él se sirven los buenos dibujantes para retratar del natural porque, para conseguir el buen juicio que se necesita, cuando se ha trazado un brazo, una pierna, la cabeza u otros miembros y después, para dar más gracia a la figura, hay que moverlo hacia arriba, hacia abajo, adelante o hacia atrás, este lápiz se borra fácilmente con un poco de miga de pan, de modo que su utilidad queda confirmada. Los buenos maestros que quieren dibujar con aplicación afirman que éste es el mejor método de todos. El verdadero dibujo no es otra cosa que la sombra del relieve, de modo que el relieve viene a ser el padre de todos los dibujos; y la tan admirable y bella pintura es un dibujo coloreado con los propios colores que nos muestra la naturaleza. Se pinta, sin embargo, de dos modos: uno es el que imita con todos los colores aquello que la naturaleza nos muestra y el otro el que se llama pintar al claroscuro, procedimiento que en nuestros tiempos han resucitado en Roma dos grandes y jóvenes dibujantes llamados el uno Polidoro y el otro Matturino. Éstos han ejecutado en Roma una gran cantidad de obras al claroscuro, no queriendo someterse nunca a cualquier otro color. Aunque es cierto que, para complacer las peticiones de algunos queridos amigos suyos, han pintado con colores, lo mismo que lo hacen los otros pintores, y así se pueden ver algunas de sus obras en Roma y en Nápoles, pero carecen de esa gran excelencia que muestran en sus claroscuros. Estos artistas fueron expertísimos prácticos y hombres audaces y realizaban importantísimas obras por poco precio, pero desde su época —que fue en los años de los Papas León, Adriano y Clemente— hasta ahora no se encuentran maestros que hayan logrado adquirir el gran estilo que aquéllos poseían. Ha habido muchos pintores que no han imitado el modo en que aquéllos trabajaban sino que han puesto en práctica y copiado sus gloriosos esfuerzos y se han acercado al bello estilo de Polidoro y Matturino.

Volviendo a la cuestión de las virtudes del dibujo, digo que he visto hacer y yo mismo he hecho grandes estudios para conseguir escorzos correctos. Tomábamos a un hombre joven, de buena planta, y después, en una habitación en la que se hubiese blanqueado, le hacíamos que se sentara o que se mantuviera erguido en diversas posturas, con lo que podíamos ver los más difíciles escorzos; seguidamente, le colocábamos detrás una luz, no demasiado alta ni demasiado baja ni excesivamente alejada de él, y la situábamos con el criterio de que nos mostrase lo más bello y verdadero. Viendo la sombra que proyectaba en el muro, ordenábamos al hombre que se mantuviese quieto y rápidamente trazábamos el perfil de la sombra; después fácilmente se podían trazar algunas líneas que la sombra no mostraba, como ciertos pliegues de la parte gruesa del brazo que están en la inflexión del codo, o la parte interna y externa de los hombros, o en la cabeza, o en algunas partes del cuerpo, piernas, pies y manos.

Este modo de dibujar es el que han usado los mejores maestros y con él se hace una admirable pintura. Entre todos los grandes pintores que hemos conocido, nuestro florentino Miguel Ángel Buonarrotti ha sido el mejor. Y no a otra causa debe el haber sido el gran pintor que he dicho sino a ser también el mayor escultor de que tengamos noticia, porque la mayor alabanza que se puede hacer de una bella pintura es decir «parece estar hecha en relieve». El relieve es el verdadero padre de la escultura y la pintura una de sus hijas. La pintura es una de las ocho partes principales de que se compone la escultura. Y así sucede que cuando queremos hacer un desnudo en escultura o cualquier otra figura vestida o de otro modo (pero sólo hablaré del desnudo, porque siempre se hacen primero figuras desnudas y luego se visten) se coge tierra o cera y se comienza a componer una agraciada figura; y digo agraciada porque, comenzando por su visión delantera, muchas veces, antes de terminar, habrá que alzar, rebajar, echar hacia adelante

o hacia atrás, extender y enderezar todos los miembros de la figura. Y, una vez que se esté satisfecho con este primer punto de vista delantero, al abordar la figura de lado (que es uno de los cuatro puntos de vista principales) las más de las veces se ve la obra con mucha menos gracia, de modo que uno se ve forzado a romper esa bella vista que ya se había logrado para hacer que concuerde con esta nueva; y así los cuatro puntos de vista ofrecen esta misma dificultad. Y no hay sólo ocho puntos de vista sino más de cuarenta, porque sólo con que uno gire un dedo su figura un músculo se ve demasiado o demasiado poco, de tal modo que existe en este terreno la mayor variedad que es posible imaginar. Así, es necesario retocar la bella gracia que se había conseguido en la primera vista para hacerla concordar con las de alrededor de toda la figura, de modo que nunca se vio figura alguna que estuviese bien por todos sus lados. También se ha visto que un audaz pintor como era Miguel Ángel realizaba un desnudo del mismo tamaño que el natural en pintura, con todos los cuidados y talentos que podía poner en práctica. Y el máximo tiempo que empleaba en ello era una semana y muchas veces lo vi terminar de la mañana a la tarde un desnudo acabado con toda la diligencia que el arte exige; pero yo no me quiero restringir a un tiempo tan breve, porque hay ciertos furores que algunas veces asaltan a estos hombres de gran talento; basta con saber que en una semana terminaba una figura desnuda o vestida a plena satisfacción y con todo lo que el arte exige; pero cuando quería hacer una figura de mármol no la terminaba en menos de seis meses debido a las dificultades de los puntos de vista y del material. Y otro tanto digo del gran Donatello, que fue su maestro y al que no hubo hombre que superase en la gracia de su arte: Donatello pintó bien sólo por virtud de la escultura. Y, volviendo al gran Miguel Ángel, ha hecho mil figuras pictóricas por cada una de escultura, y ello por ser la pintura más difícil y no estar obstaculizada por la dificultad de tantos puntos de vista. De modo que yo, queriendo hablar honestamente, afirmo que la escultura es veinte veces más importante y más digna que la pintura y los hombres que en otras ocasiones han escrito en alabanza de la pintura quizás se han olvidado de que ellos mismos están hechos de escultura y han hablado como si fueran hombres pintados y no hombres en relieve. Baste con esto y excúsenme los hombres benignos y virtuosos porque, habiendo nacido del relieve, me veo en la necesidad de enaltecerlo y de alabarlo por ser cosa más admirable que todas las demás.

Sobre los principios y el modo de aprender el arte del dibujo (fragmentos)

Entre las maravillosas profesiones que ha tenido esta nuestra ciudad de Florencia y en las cuales no sólo ha seguido a los antiguos sino que los ha superado, ésto ha ocurrido en la nobilísima escultura, en la pintura y en la arquitectura. La certeza de esta afirmación la demostraremos en su momento con vivas razones. Pero, puesto que mi primera intención es razonar sobre el arte y el verdadero modo en que se deben aprender sus principios (entre mis mayores ha existido una gran voluntad de realizar esta tarea, pero nunca se han resuelto a dar comienzo a empresa tan agradable y útil y yo soy sólo el menor de tan grandes y sublimes ingenios), con el fin de que cosa tan útil no se pierda, me encargaré, en el mejor modo que me permita la naturaleza y no sin gran esfuerzo, de mostrar, dar a entender y expresar con la mayor facilidad que sepa y pueda un tan glorioso concepto. Y en verdad muchos, al comenzar tan gran empresa, harían un gran discurso, porque para mover tan desmesurada máquina es necesario utilizar muchísimos instrumentos; pero, puesto que muchas veces tanta preparación fastidia más que complace, utilizaremos un procedimiento mejor y así, cuando comencemos a razonar sobre tales artes, aquello que vayamos viendo poco a poco, según los casos, lo explicaremos de modo que, situándolo donde convenga, quedará grabado en la memoria mucho

mejor que si se utilizase otro orden; y, dicho ésto, comencemos placenteramente con tales razonamientos.

Vosotros, príncipes y señores que os deleitáis con tales artes; vosotros, artistas excelentes y vosotros, jóvenes que queréis aprender, habéis de saber que el más bello animal que nunca haya producido la naturaleza humana ha sido el hombre; que la parte más bella y maravillosa que hay en la cabeza son los ojos, de modo que cuando quiera el hombre imitar los ojos habrá de empeñar en ello mucho mayor esfuerzo que con otras partes, por ser éstos tal y como decimos. Y así, me parece que ha sido un gran inconveniente, hasta nuestros días, por lo que yo he podido ver, la costumbre de los maestros de poner a los pobres y tiernísimos jóvenes al principio a imitar y reproducir un ojo humano; esto me sucedió a mí mismo en mi juventud y creo que también les ha ocurrido a otros, y tengo por cierto que este procedimiento no es bueno por las razones antes aducidas y que el verdadero y mejor método sería poner ante estos jóvenes cosas más fáciles, que no sólo presentarían mayor facilidad sino que también serían mucho más útiles que comenzar por imitar el ojo. Estoy seguro de que algún pedante o fanfarrón querrá contradecirme arguyendo que un buen maestro de esgrima pone en manos de sus alumnos desde el principio las armas más pesadas para que después las verdaderas les parezcan ligeras; contra esta idea yo podría oponer un bellísimo argumento en mi defensa, pero, puesto que sólo serviría para que se lo llevase el viento y yo soy amigo de conclusiones, me basta con cortar el camino a tales hombres con algún ejemplo, y así comenzaré a demostrar que mi buen procedimiento es más fácil que imitar un ojo e infinitamente más útil. Ahora bien, dado que toda la importancia de este talento reside en saber hacer bien la figura de un hombre o una mujer desnudos, es preciso pensar que para ello hay que llegar al fundamento de tales desnudos, que es sus huesos; así, cuando hayas conseguido retener en tu memoria el esqueleto jamás podrás hacer erróneamente una figura desnuda o vestida, y esto es un gran principio. No digo que ya por ello vayas a tener la seguridad de hacer tus figuras con mayor o menor gracia, pero bástete por ahora con hacerlas sin errores, y eso sí que te lo puedo asegurar. Considera, ahora sí, que al principio es más fácil de imitar un hueso o un ojo humano. Quiero que comiences por reproducir el primer hueso de la canilla de la pierna, que se llama tibia y que tiene una forma tal que, cuando lo pongas a la vista de un jovencito al principio de su aprendizaje, le parecerá que está pintando un bastoncillo. Y, dado que en todas las nobilísimas artes lo más importante para el que quiere triunfar en ellas y dominarlas es ir creciendose en ánimo, no será pusilánime el muchacho que, comenzando por imitar un bastoncillo de hueso, lo haga a la perfección, si no la primera vez por lo menos la segunda, cosa que no ocurriría si se le pusiese a imitar un ojo. Imitarás después el peroné que es un hueso de la mitad de grosor que el anterior, y lo colocarás en su lugar junto con el otro. Inmediatamente añadirás el hueso del muslo, que es uno solo y bastante más grueso que cualquiera de estos dos y se llama (...). Después colocaré en medio la articulación de la rodilla, y así quedarán perfectamente grabados en la memoria estos cuatro huesos juntos, reproduciéndolos por todos los lados, de cara, por detrás y por sus dos perfiles. Poco a poco comenzaré a desplegar una parte de los huesos del pie de tal modo que este joven —u hombre de cualquier edad que sea— pueda enumerarlos y retenerlos en la memoria. Consecuencia de ello será que, cuando uno se haya familiarizado con toda esta osamenta de la pierna, todos los demás huesos antes de llegar a la cabeza, le parecerán fáciles, y así, poco a poco, se irá componiendo ese bellísimo instrumento en el que reside toda la importancia de nuestro arte. Comenzaré después a hacer que reproduzcan uno de esos bellísimos huesos de las caderas, que forman como una palangana y que se llaman (...); éstos encajan, en un bellísi-

mo orden, con el hueso del muslo, semejando un palio sobre un bastón; este hueso, denominado cadera, tiene una caja bien hecha y ordenada en la cual gira en todos los sentidos el hueso del muslo; aunque la naturaleza le ha ordenado que no pase de ciertos límites que le mantienen con los nervios y otras bellas órdenes que en seguida mencionaré. Una vez que hayas reproducido y grabado en tu memoria estos huesos, comenzarás a hacer lo mismo con un hueso bellísimo que se encuentra entre los dos huesos de la cadera; es un hueso muy bello al que llaman coxis y también, por otro nombre, (...). Este hueso tiene ocho agujeros a través de los cuales la maestra naturaleza une virtuosamente toda esta osamenta del hombre con los nervios y otras bellas cosas; de este hueso, hacia abajo, sale el final de la espalda, que parece, como verdaderamente es, una pequeña cola compuesta de cinco huesecillos. Reprodúcelo bastantes veces hasta que se te grabe en la memoria. Y has de saber que esta pequeña cola[1] en las zonas cálidas se encuentra vuelta hacia adentro, pero en las zonas frías las bajas temperaturas la hacen torcerse hacia afuera, y yo he visto que se muestra cuatro dedos de larga en esa raza de hombres que se llaman Hibérnicos, y parece una cosa monstruosa pero en realidad responde a esas razones que te he dicho: que, mientras que en nosotros se vuelve hacia adentro, en ellos las bajas temperaturas le hacen volverse hacia afuera. Examinarás después la maravillosa columna vertebral, que se llama (...) y que, sobre el mencionado hueso del coxis, se compone de veinticuatro huesos, dieciséis de los cuales van a la juntura de los hombros y ocho a la unión con la cabeza, que se llama nuca; este último hueso es redondo, como el del muslo, y es en él donde gira la cabeza. Debes complacerte en la reproducción de alguno de estos huesos, porque es algo muy bello; tiene un gran agujero por el que pasa la espina dorsal o espalda. A esta osamenta de la espalda se unen veinticuatro costillas, doce a cada lado, que parecen el cuerpo de una galera; pinta también bastantes veces estas costillas y familiarízate bien con ellas, tanto de perfil como por delante y por detrás; encontrarás que las costillas comienzan sobre el coxis, pasados cinco huesos de la espalda; en el sexto hueso comienzan a unirse las costillas, entre las cuales las cuatro primeras están sueltas y las dos primeras son muy pequeñas y totalmente de hueso; la primera es pequeña, la segunda bastante mayor, la tercera presenta ya en su parte superior algo de ternilla y la cuarta bastante más; estas cuatro primeras se llaman (...). Todavía la quinta no está unida al hueso del estómago, como están las otras siete, unidas a un hueso del estómago (entiéndase que esto se refiere sólo a una parte del costillar) que tiene tres partes y es de una longitud (...). Este hueso es poroso como una piedra pómez y se llama (...). Estas siete costillas tienen una la tercera y otra la cuarta parte de ternilla, que no es otra cosa que un hueso tierno sin médula y que más se puede asemejar al hueso que al nervio ya que, siendo el hueso frágil, la ternilla también lo es mientras que el nervio no. Escúchame bien ahora: cuando hayas grabado bien en tu memoria el costillar y vayas a cubrirlo con su carne y su piel, debes saber que las cinco costillas sueltas, al torcerse el cuerpo y doblarse hacia adelante o hacia atrás, hacen aparecer en la piel muchos bellos relieves y huecos, bellas cosas que se encuentran en el cuerpo humano en torno al ombligo; aquellos que no han memorizado bien tales huesos hacen las cosas más diabólicas del mundo, como yo he visto hacer a ciertos pintores, o, más bien, presuntuosos embadurnadores, que, fiándose de su buena memoria, sin otro estudio que el que han hecho en sus malos principios, se apresuran a poner manos a la obra y no hacen nada bueno sino que se forman un hábito tal que aunque quisieran hacerlo bien ya no pueden; y con esa rutina, acompañada por la avaricia, perjudican a quienes están en la buena vía del estudio y hacen avergon-

[1] *Codina,* en el original.

zarse a los príncipes que, deslumbrados por esa rapidez, dan muestras al mundo de no entender nada. Los buenos escultores y pintores hacen sus obras para muchos centenares de años y las realizan para gloria de los príncipes y bello ornamento de sus ciudades. Y así, ya que tienen que tener una vida tan larga, ¿por qué tú, valeroso y digno príncipe, no esperas a que estén bien hechas, siendo tuya la mayor parte de la gloria? Entre hacerlas bien y hacerlas mal no habrá ni dos o tres años, y considera si lo merece una obra que ha de tener tan larga vida.

Aunque me he alejado tanto de mi bella argumentación, a ella retorno. Por encima del costillar se encuentran dos huesos fuera del orden de éste, cada uno de los cuales se apoya sobre el hueso del pecho y van tortuosamente a unirse a los huesos de los hombros. No conviene pintar estos huesos por separado, como se hace con muchos otros, sino que debes memorizarlos juntamente con las costillas; se llaman *iugulum*. Unidos a éste aparecen por detrás otros dos huesos que parecen dos paletas; son bellos huesos y, como tienen algunas costillas que se muestran sobre la piel, si lo das a copiar a tu discípulo en vez de un ojo le quedará grabado en la memoria algo que es de gran importancia, porque, cuando un brazo hace fuerza, este hueso realiza diversas y bellísimas acciones, de modo que quien entiende bien esto puede realizar bellísimas vistas de la espalda, porque el hueso resalta sobre los músculos de ésta; se llama *os scapularis*. A éste se unen los huesos de los brazos, que son del mismo orden que los de las piernas, aunque bastante menores; esta osamenta de los brazos debe igualmente retenerse muy bien en la memoria. No te digo que uses exactamente el mismo método que has utilizado para las piernas porque, cuando, en el orden que yo te propongo, hayas llegado a los brazos, seguramente estarás ya en condiciones de copiar la osamenta de un brazo junto con la mano, que es cosa muy artificiosa y bella; bien es verdad que hay que copiarla bastantes veces por todos sus lados, tanto la

mano derecha como la izquierda; y, mientras retienes en tu memoria estos brazos, podrás a veces comenzar por placer a experimentar con los maravillosos huesos del cráneo; a propósito de ellos, una vez que hayas hecho un diligente y asiduo estudio de los de la parte de abajo, te pondrás con los de alrededor; y, cada vez que hayas copiado, por el lado que sea, alguno de estos huesos de modo que haya comenzado a complacerte, te las ingeniarás para unirle los huesos de debajo. El cráneo debe ser copiado por todos sus lados para que te quede bien grabado en la memoria, porque has de tener por cosa muy cierta que quien no entiende ni recuerda bien los huesos de la cabeza no puede nunca realizar una cabeza que tenga algo de gracia. Sería mejor que mientras imitas esta osamenta del hombre no dibujases ninguna otra cosa, para no ocupar la memoria. Y, antes de apartarte de este importantísimo fundamento para entrar en otra cosa, quiero que conozcas antes todas las medidas del esqueleto humano para que con mayor seguridad puedas cubrirlo con la carne y los nervios, mediante los cuales la divina naturaleza, con tanto arte, une este bello instrumento, y los músculos de carne que se unen con los huesos también mediante los nervios. A medida que vayas midiendo los huesos copiarás este esqueleto como si se tratase de un hombre vivo, es decir, como si se apoyase sobre el suelo, para ver la pierna que se apoya y cómo y en qué medida entra en la cadera y el modo en que hace a ésta torcerse; lo compondrás también, en una postura atrevida, apoyado sobre sus dos piernas abiertas, volviendo la cabeza y dando movimiento también a los brazos; luego, sentado en alto y en bajo, haciéndole torcerse de diversos modos. Con ello te habrás formado un fundamento tan maravilloso que te allanará todas las grandes dificultades que se presentan en nuestra divina arte. Y para mostrarte un ejemplo y traer a colación a un grandísimo artista, contempla las obras del maestro Miguel Ángel Buonarrotti: su elevado estilo es tan distinto de los otros y de lo que antes se veía y ha compla-

cido tanto no por otra razón sino por haber mantenido este orden en los huesos; y no tienes más que mirar todas sus obras, tanto de escultura como de pintura, a las que sus bellísimos músculos, bien colocados en su lugar, no han hecho tanto honor como el mostrar sus huesos (...).

Sobre la diferencia surgida entre los escultores y los pintores a propósito del lugar derecho otorgado a la pintura en las exequias del gran Miguel Ángel Buonarrotti

Todas las obras hechas por Dios que se pueden ver en la naturaleza, en el cielo y en la tierra, son esculturas y, para poder llegar más rápidamente a la demostración de este arte de la Escultura, no hablaremos de los cielos sino sólo de las cosas terrestres, hechas por el mismo Dios que hizo los cielos. Lo más admirable que se ve en esta bella máquina de la tierra es el hombre, que fue hecho, como puede verse, de bulto redondo, o sea, de escultura; así son también todos los animales, plantas y otras cosas infinitas, como las flores, hierbas y frutos. La naturaleza nos muestra que primero hizo así estas bellas obras y, después, para mostrarlas con más belleza y variedad, les dio colores, de tal modo que son esculturas coloreadas.

Conviene no olvidar que el nombre que ha tomado la escultura quiere decir, verdaderamente, *esculpir,* y esta palabra no quiere demostrar otra cosa sino que las obras sean redondas, palpables y visibles. La pintura no es otra cosa que engaño, porque su verdadero nombre equivale a colorear, y así debería llamarse; pero este admirable hombre ha hecho una mentira tan bella y agradable que parece verdad y, aunque sea mentira, es cosa digna de gran alabanza, porque es grandemente bella y amable y se ha deleitado y complacido en sí misma de modo que, ante los ojos de los ignorantes, ha podido pasar por padre y madre sólo por la ignorancia de quienes así la han favorecido. Y en verdad

que quienes son verdaderos pintores, como Donatello, Leonardo da Vinci y el maravilloso Miguel Ángel Buonarrotti, de viva voz y con sus escritos, han aclarado que la Pintura no es otra cosa que la sombra de su madre Escultura; y, por haber sido estos tres grandes hombres los mayores escultores de que se tiene noticia entre los modernos, han sabido extraer la falsedad de la Pintura de la virtud de la Escultura con tanta maestría que ningún hombre se les ha podido aproximar por no ser previamente experto en Escultura.

Y ahora expondremos una serie de claras razones, una parte de las cuales podrán comprenderlas los hombres no entendidos en arte y otra parte sólo quienes sean muy expertos, de tal modo que espero no dejar campo para que se me contradiga. Trataré de ser todo lo breve que me sea posible, porque demasiado bien se defiende ya la verdad de la mentira sin mi ayuda.

Todas las pinturas que realizan estos virtuosísimos pintores las copian, con gran sumisión, de su gran madre Escultura y, cuando se quiere alabar a una pintura, se dice a quien la contempla: «Esta pintura parece verdaderamente hecha en relieve». Ahora bien, quien realiza una obra queriéndola hacer más grande que ninguna otra cosa, ¿intentaría acaso, con tantas y tan grandes dificultades, asemejarse a algo que fuera de menor valor? Este solo razonamiento debería bastar, pero, para no dejar de complacer a hombres de talento de diferentes profesiones, nos extenderemos en más claras razones, de modo que, unidas a la anteriormente expuesta, abrigo la esperanza de dejarles satisfechos disipándoles la duda.

Un magnífico pintor es como un mentiroso que se ingenia para imitar la verdad haciendo que su mentira sea más bella y placentera; este pintor, con su admirable talento y todas las disciplinas y estudios que se precisan, hará una figura en ocho jornadas, entendiéndose una figura desnuda, masculina o femenina. Un gran escultor que tenga el mismo dominio de su oficio que el citado pintor, si quiere hacer una figura desnuda, masculina o femenina, y pretende que quede bien ejecutada, ya sea en mármol o en bronce, empleará todo un año.

Igualmente, podemos ver cómo una pintura perdura durante muy pocos años, mientras que una escultura es casi eterna.

La pintura está obligada, únicamente, a un solo punto de vista y con un pequeño perfil, con suma facilidad, añade infinita belleza a la obra o elimina cualquier defecto que pudiera presentarse a la vista de los espectadores. La Escultura comienza a realizarse por un único punto de vista y después va redondeándose poco a poco; y en ello se encuentran tan grandes dificultades que la primera vista, que en buena medida hubiese contentado al escultor, si se mira por la otra parte se revela tan diferente como lo bello de lo feo. Y, así, hay que empeñar un grandísimo esfuerzo, con cien puntos de vista o más que es necesario tratar del mismo bello modo que se empleó para la primera vista y tener en cuenta el otro feo modo para que, al final, quede el menor mal posible y la obra se muestre uniforme por todos sus lados; son cien puntos de vista, o más, donde la pintura sólo tiene uno. Y esto pueden comprenderlo tanto los profesionales como los no profesionales del arte.

Concluimos que la Pintura es, ciertamente, la sombra de la Escultura diligentemente ajustada y pulida. Y, aunque podríamos aducir infinitos y bellos razonamientos al respecto, sabemos que esta verdad se defiende y se demuestra por sí misma de modo admirable y, para no entorpecerla, dejaremos el trabajo a quienes quieran hablar contra ella. Estos últimos afirman que, cuando un escultor quiere hacer una obra de escultura, antes tiene necesariamente que hacer un dibujo. Y a esta vana palabrería responden los escultores que cuando, como valerosos y seguros hombres de arte, quieren esculpir, para expresar su concepto toman tierra o cera y con ello, fácilmente y con más brevedad, sal-

van las dificultades de los puntos de vista antes mencionados.

Como he dicho más arriba, podría yo responder y disipar sus mil falsos razonamientos. Pero nosotros tenemos tres vocablos diferentes, y no me quiero servir sino del primero, que es *razonar,* es decir, explicar la razón de lo que se ha querido decir; los otros dos son *fabular* y *parlotear*[1]; una equivalente a contar fábulas y la otra al chillido de los pájaros, que no tiene tono ninguno ni es acorde o discordante con nada, sino que es un murmullo que no es consonante ni disonante; de modo que aquéllas son fábulas y, por tanto, es *fabular,* mientras que este *parlotear* es una armonía de fantasías. Sé que con estas dos armas se deleitarán ampliamente los defensores de la Pintura, es decir, de la mentira. Préstese fé a la verdad, bajo la que me resguardo y con la cual me defiendo.

[1] En el original, los tres vocablos son, respectivamente, *ragionare, favellare* y *cicalare* (N. del T.).

Índice

La oposición entre naturaleza y artificio está en la base de gran parte de la teoría estética del manierismo, y es en esta dicotomía donde podemos encontrar la base del arte de Benvenuto Cellini, así como el fundamento de sus posturas teóricas, que le hacen valorar en tan gran medida los aspectos técnicos de su producción. Si en la naturaleza encuentra su inspiración, pretendiendo por ello alegorizarla en sus obras mayores, el trabajo del artista ha de realizarse conforme a una técnica muy depurada y, en suma, artificiosa. Aquí radica quizá la razón última de la escritura de estos tratados que ahora se publican, que resumen desde dentro la actividad de un hombre hoy considerado como una de las más altas expresiones del cinquecento italiano.

En el presente libro, y precedida de un específico estudio introductorio de Fernando Checa, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, se recoge reunida y traducida por vez primera al español la «integral» de los Tratados *de Cellini, que incluye su* Tratado de orfebrería *y su* Tratado de la escultura, *así como sus textos más breves* Sobre la arquitectura, Sobre el arte del dibujo, *y los fragmentos* Sobre los principios y el modo de aprender el arte del dibujo.

ISBN: 84-7600-392-7